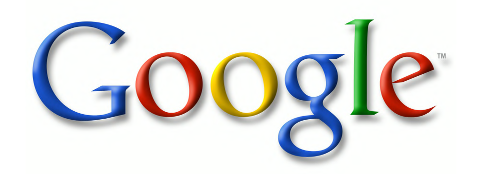



rum hart klar kimming
alma + william
petersen +

Hans Brüggemann

und seine Werke.

Hans Brüggemann
und seine Werke.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins.

Von

August Sach.

Zweite, völlig neubearbeitete Auflage.



SCHLESWIG
Druck und Verlag von Julius Bergas
1895.


The
UNIVERSITY
OF CHICAGO
LIBRARY

Vorwort.

Seitdem ich in meiner Schrift: Hans Brüggemann (Schleswig 1865) zum erstenmal die dürftigen Nachrichten, die uns über des Künstlers Leben und Werke überliefert sind, in Zusammenhang zu bringen versucht habe, ist, trotz mehrfacher Beschreibung und künstlerischer Würdigung seiner beiden Hauptwerke von berufener Seite, über seinen Lebensgang und seine Persönlichkeit so gut wie nichts Neues beigebracht worden[1]). Obwohl wir über die spätgotische Holzschnitzkunst in Schleswig-Holstein durch die Sammlung der Baudenkmäler jetzt besser unterrichtet sind, ist in Wahrheit der Künstler, der den Höhepunkt dieser Kunst bezeichnet, noch immer eine halb mythische, geschichtlich so wenig fassbare Gestalt, dass noch vor wenig Jahrzehnten von einem Kunsthistoriker überhaupt an seiner Existenz gezweifelt ward, weil keine gleichzeitige Nachricht

[1]) Fr. Eggers: Der Altarschrein zu Schleswig; Textbuch zu den Brandtschen Photographien 1866. — Fenger: Efterretninger om H. B. Kirkehist. Saml. I, 5 ff. — Posselt: Die kirchl. Kunst. Zeitschr. XI, 251 ff. Hans Brüggemann, pictor et caelator. Kieler Zeit. 1883, Nr. 9291, 95. — H. D.: Die kirchl. Kunst in Schlesw.-Holst. Kieler Zeit. 1882, Nr. 8730. — R. Schmidt: Über H. B. und sein berühmtes Altarblatt. Kieler Zeit. 1883, Nr. 9495 ff. — Von den älteren kurzen Berichten über Brüggemann ist allein die Einleitung Böhndels zu den Abbildungen des Schleswiger Altars nennenswert. Die übrigen Quellen finden sich an den betreffenden Stellen in den Anmerkungen aufgeführt.

über ihn erhalten und in der Inschrift des früher Bordesholmer, seit dem 28. Februar 1666 Schleswiger Altars nicht einmal sein Name genannt sei. Wenn ich nun heute nach fast dreissigjähriger Unterbrechung, hie und da im Anschluss an eine vor fünf Jahren in den Hamburger Nachrichten veröffentlichten Vorarbeit[1]), die Untersuchung wieder aufnehme, so vermag ich freilich auch keine neuen Urkunden vorzulegen, da alle archivalischen Forschungen ohne Ergebnis geblieben sind; indes dürfte es nicht ohne Nutzen sein, in einer erneuerten Kritik der geschichtlichen Überlieferung und in methodischer Forschung den Lebensgang des Künstlers in engerem Zusammenhange mit den Zeitverhältnissen zu verfolgen, als es früher von mir geschehen ist, wenigstens über das, was man von ihm weiss oder wissen kann, grössere Klarheit zu verbreiten und andere anzuregen, über mancherlei unentschiedene Fragen eine weitere Untersuchung anzustellen.

Für freundliche Unterstützung meiner Arbeit habe ich den Herren Dr. Deneken-Hamburg, Gerichts-Assessor a. D. Dose-Kiel, Geh. Archivrat Dr. Hille-Schleswig, Professor Nyrop-Kopenhagen, Amtsgerichtsrat Posselt-Schleswig, Direktor Sauermann-Flensburg, sowie den Herren Bürgermeistern der Städte Schleswig, Rendsburg, Eckernförde, Itzehoe, Husum und Segeberg meinen besonderen Dank zu sagen.

Hadersleben, im Juni 1895.

August Sach.

---

[1]) Hans Brüggemann von A. Sach. Bellet. litter. Beilage der Hamb. Nachr. 1890. Nr. 49—52.

Inhalt.

I. Die Quellen zur Geschichte Brüggemanns.

Aus dem 16. Jahrhundert giebt uns nur ein einziger Berichterstatter von Brüggemann Kunde. In der im Jahre 1597 vollendeten, in lateinischer Sprache abgefassten Landesbeschreibung des gelehrten Statthalters Heinrich Ranzau (1526—1598) wird sein Name zweimal genannt und ausser ausdrücklicher Erwähnung seiner beiden Hauptwerke die Stadt Husum als sein Geburts- und Begräbnisort bezeichnet [1]). Selbst wenn Ranzau kein Zeitgenosse des Künstlers wäre, da über dessen Todesjahr nichts feststeht, so ist doch an der Zuverlässigkeit seines Berichtes nicht im geringsten zu zweifeln. Schon sein Vater Johann Ranzau hatte seit dem Jahre 1526 Beziehungen zu dem Bordesholmer Kloster und damals das Kirchspiel Breitenburg und später andere Dörfer von ihm erworben; auch war er bereits 1522 bei dem Bordesholmer Vergleich anwesend und in seinen alten Tagen Verbitter von Bordesholm geworden [2]). Er musste ebenso wie sein Sohn Heinrich den Propsten

[1]) Ranzau: Cimbricae chersonesi descriptio. Westphalen I, 42: Praeter alia ornamenta, quibus templum (Bordesholmense) abundat, tabula ibidem arae imposita conspicitur, quam Joannes Brugmannus Husumensis (qui haud minori artificio tabulam insignem in templo Segebergensi existentem sculpsit) anno 1521 tanta arte atque industria elaboravit et expolivit, ut nullum huic simile opus multi, qui maximam Germaniae partem perlustrarunt, se vidisse attestentur. De hac tabula ejusque auctore (qui in summa paupertate mortuus est) venustum hoc epigramma Matthias Pausenius (rect. Paysenius) scripsit etc. (Über das Epigramm siehe weiter unten Abschnitt III.) — p. 57: Georgio sacrum (monasterium Husumi) adhuc floret et pauperum senumque opportunissimum est domicilium. In hoc tumulatus est praestantissimus pictor et caelator Joannes Brugmannus, qui, ut supra dictum, praeter alia monumenta excellentissima tabulas Bordesholmi et Segebergae reliquit, plane stupendas. — Fenger 13, 31, 32 verlegt irrtümlicherweise die Abfassung der Ranzauschen Landesbeschreibung in das Jahr 1547 und ist dadurch zu allerlei Fehlschlüssen verführt.

[2]) Noodt: Beiträge I, 147.

Bernhardus, der von 1520—1553 sein Amt führte, persönlich kennen. Als Amtmann von Segeberg (seit 1555) hatte Heinrich Ranzau von dem Ursprung des Segeberger Altars gleichfalls sichere Kunde. Als König Christian III. im Jahre 1550 die Fundation des Hospitals daselbst unterzeichnete, lebten noch der Prior des Klosters und einige Chorherren, und wie das Kloster völlig säkularisiert ward, kamen dessen Urkunden und Papiere in die Hände des Amtmanns und königlichen Statthalters, wie dies z. B. für die Heberegister und Rechnungsbücher feststeht. Der gelehrte Mann hatte demnach hinlängliche Gelegenheit, sich über den Sachverhalt entweder bei noch lebenden Personen und Insassen des Klosters zu erkundigen oder sich aus den ihm überlieferten Papieren genauer zu unterrichten [1]).

Von geringerer Bedeutung sind die Nachrichten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die uns Martin Coronaeus (Kreye), ein Sohn des ehemaligen Erziehers von Heinrich Ranzaus Söhnen, über Brüggemann mitteilt [2]). Er war ein früherer Schüler des Bordesholmer Gymnasiums und nach Beendigung seiner theologischen Studien in Rostock bis zum Jahre 1608 Aufseher oder Küster (aedituus) der Kirche und des Gymnasiums gewesen. Als langjähriger Pastor († 1665) in dem zu dem Kloster gehörenden benachbarten Flintbek verfasste er dann über das Kloster und das

[1]) Kuss: Falk, Archiv 5, 52. 265 ff. — Moller: Cimbr. litt. II, 567 ff. — Zeitschr. 7, 148; 14, 303 ff.

[2]) Coronayi antiquitates Bordesh. coenobii. Westphalen II, 598. Anno 1521. Hans Bruggemann Husumensis altare mira arte elaboratum cum servis sibi adjutoribus perfecit spatio septem annorum in id insumto. Lignum, ex quo fabrefactum illud, olei quantum satis est decoquendo imbibit, ut adeo contra cariem munitum sit probe. Subscripta leguntur haec verba etc. Idem artifex ciborium majus, quod Husumi est, ejusque socius minister altare, quod Bruggae exstat, struxit. Idem dicitur monumentum quoddam in templo Neomonasteriensi conspicuum condidisse. — Anno 1523. Bordesholmium delatus est Christianus II. — cum conjuge Isabella — atque itineris comitibus ad visendum illud altare. Singularem vero in eo opere artem admiratus est rex, conjuge ipsi figuras digito commonstrante; quod videns Brugmannus hoc jugale par ad vivum imagine expressit et pilis duobus impositum etiamnunc juxta cernuntur. — Lubicensium priores a dicto hoc Joh. Bruggemanno, simile altaris opus apud se ut efficeret, efflagitarunt; immo vero hic multo melius quoddam, quam Bordesholmense illud erat, se illis curaturum promisit. Quamobrem medicamentum ipsi dederunt monachi, unde lippiret ita, ut operi non amplius par esset; tandemque prope Bordesholmium in pago Eiderstedt e vita excessit. Scriptum aliquod manu ipsius Bordesholmii quondam tenui, quod ibi collegae reliqui.

Gymnasium mehrere Schriften, die uns erhalten sind [1]. Man sieht daraus, dass er das Archiv des Klosters, des Gymnasiums und des Amthauses genau durchforscht hat, aber über Brüggemann hat er fast nichts als sagenhafte, zum Teil auf Missverständnissen beruhende Kunde, die ganz den Charakter der gewöhnlichen Küstergeschichten trägt. Seine Akten müssen ihm nichts Thatsächliches mehr ergeben haben. Er kennt auch nicht die Nachrichten Heinrich Ranzaus, da dessen Landesbeschreibung damals noch nicht gedruckt war; auffallend ist, dass er nicht einmal weiss, wo Brüggemann gestorben ist, und die Landschaft Eidersted, in der Husum liegt, mit dem Dorfe Eidersted bei Bordesholm verwechselt. Von besonderem Interesse ist indes seine Bemerkung, dass er einst in Bordesholm (als Küster) ein Schriftstück von der Hand des Künstlers im Besitz gehabt und dort einem Kollegen (an dem Gymnasium) hinterlassen habe. Dies kann unmöglich ein Memoriale oder Anschreibebuch Brüggemanns gewesen sein, wie der Maler Böhndel meint, am allerwenigsten ein „Tagebuch", aus dem er seine sagenhaften Nachrichten geschöpft hätte. Coronaeus kann nur etwa eine Rechnung oder eine Quittung mit dem Ausdruck gemeint haben. Dann wäre auch nicht gerade auffällig, dass er den Inhalt nicht später mitgeteilt hat. Übrigens stammte dieses Scriptum sicher aus dem Archiv der Kirche oder des Klosters, das ohne Zweifel ursprünglich die Korrespondenz Brüggemanns mit dem Propsten, seine Rechnungen und Quittungen enthalten hat. Was heute noch von dem Bordesholmer Archiv erhalten ist, hat nach genauer Durchforschung nichts über Brüggemann ergeben; nur einmal ist darin in bedeutungslosen Worten von dem „grossen Altar" die Rede.

Die späteren Chronisten kennen nichts weiter als die Nachrichten des Coronaeus und Ranzaus und schmücken sie mit allerlei Notizen aus, die für eine geschichtliche Betrachtung ohne Wert sind. Selbst der Kieler Professor Caeso Grammius, der um 1665 schrieb [2], beschränkt sich auf die Mitteilung der Bordesholmer Tradition von dem Besuche König Christians II. und auf eine allgemein gehaltene Lobpreisung des Altars.

---

[1]) Über Coronaeus vergl. Moller: Cimbr. litt. I, 113.

[2]) Caeso Grammius: Chilonium novus Holsatiae Parnassus. Slesvigae 1665, p. 34, 35.

II. Hans Brüggemann und seine Werke.

Hans Brüggemann oder, wie Heinrich Ranzau lateinisch schreibt, Johannes Brugmannus ist in der Stadt Husum geboren, aber über das Jahr seiner Geburt fehlt uns jede Kunde. Die einzige Angabe, die für eine nähere Zeitbestimmung einen Anhalt gewährt, bietet der Schleswiger Altar, der nach seiner Inschrift im Jahre 1521 vollendet ward. Da der Künstler uns in diesem Werke, das jahrelange Arbeit erforderte, als ein vollendeter Meister entgegentritt, jedenfalls auf der Höhe seines Schaffens stand, so dürfte sein Geburtsjahr eher vor als nach 1470 fallen. Ist auch bis jetzt weder über die Herkunft noch über die Existenz einer Familie Brüggemann in Husum urkundlich etwas Sicheres festgestellt, so lässt sich doch mit aller Bestimmtheit sagen, dass sie nicht friesischer, sondern niederdeutscher Abstammung war; auch hatte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in dem ursprünglich friesischen Husum das niedersächsische Volkstum bereits das Übergewicht gewonnen [1]).

[1]) Der Name Brüggemann, der in älteren Urkunden auch van der Brügge lauten könnte, kommt schon im 15. Jahrhundert und später vielfach in Schleswig-Holstein vor. Abgesehen davon, dass in Flensburg 1450 unter den geworbenen Söldnern ein Herman Brüggeman erscheint (Seidelin, Flensb. Diplomat. II, 898), tritt im 15. Jahrhundert mehrfach in Kiel eine Familie Bruggheman (Jahrb. 9, 103) auf. In den Jahren 1478 bis 1493 war ein Hans Brugman oder Brigman in der Stadt Schleswig Schottherr, 1529 bis 1533 ein Marten Brüggeman Bürgermeister (Sach, Geschichte der Stadt Schleswig 332. Schröder, Geschichte der Stadt Schleswig, Anhang 49). 1576 wird ein Klaus Brüggemann auf Staberndorf (auf Femarn) bezeugt (Urks. 3, 2. 91); 1589 war ein Maler Hans Brugeman in Flensburg, 1594 Paul Brüggemann Diakonus in Hennsted (Jensen, Kirch. St. 1, 672; 829), 1598 ein Dietrich Brüggeman Steuereinnehmer in Krempe. Im 17. Jahrhundert ist eine weitverzweigte Familie gleichen Namens in Glückstadt, Wilster u. a. ansässig. — Da man früher vielfach eine Einwanderung der

Die Jugendjahre Brüggemanns fallen demnach in die verderbliche Zeit, die mit dem Schlusse des Jahres 1472 über die herrlich aufblühende, von König Christian I. sieben Jahre vorher mit städtischen Freiheiten und Einrichtungen begabte Ortschaft plötzlich hereinbrach und noch Jahrzehnte lang nachwirkte. Husum war der Herd und Ausgangspunkt des Aufruhrs, den Graf Gerhard gegen seinen königlichen Bruder erhob, und musste, nachdem jeder Widerstand niedergeworfen war, hart für sein verwegenes Beginnen büssen. Wollte der König Christian doch auf das Begehren der eifersüchtigen Hamburger „dat wikbölt vergan laten unde tobreken" und an allen vier Ecken anzünden lassen! Nur die grösste Demütigung der Bürgerschaft, die dem erzürnten König mit dem Allerheiligsten entgegen zog, und die Fürsprache einiger einflussreicher Männer wandte das Ärgste ab. Die Stadt musste durch eine Schatzung von 30000 Mark, d. h. durch die sogenannte Rebellensteuer, die gänzliche Zerstörung abkaufen und verlor alle ihre Privilegien und Freiheiten, die der König ihr früher verliehen hatte. Häuser und Renten wurden für verfallen erklärt, die der hingerichteten oder flüchtigen Bürger von dem Könige seinen Freunden und Anhängern verliehen, mit einem Worte: Husum war für eine Reihe von Jahren völlig zu Grunde gerichtet.

Aus den urkundlichen Nachrichten über jene Zeit sieht man, dass der Ort bis 1472 ein bedeutendes städtisches Wesen entwickelt hatte; Handel und Wandel erregten die Eifersucht der Hamburger. Wird schon 1465 von Schuhmachern, Schmieden, Schneidern und Bäckern gesprochen und später auf ihre „alte Ordnung" zu Zeiten König Christians ausdrücklich Bezug genommen, so dürfen wir sicher schliessen, dass sich diese Handwerker bereits zu Ämtern vereinigt hatten. Unter den zahlreichen Hausbesitzern, die besonders bei dem Aufruhr beteiligt waren, sind Schmiede, Kleinschmiede, Goldschmiede, Glasemacher, Kannegiesser und andere Handwerker vertreten; Kistenmacher und Snitker werden urkundlich nicht erwähnt, die sonst mehrfach mit den Glasern in enger

Familie des Künstlers aus den Niederlanden (van Brügge) angenommen hat, so will ich bemerken, dass allerdings der Name auch oft im westlichen Deutschland und in den Niederlanden auftritt. So predigte der Jakobiner Nikolaus Brugghman 1464 in Gent, der Franziskaner Johan Brugman aus Kempten starb 1473 in den Niederlanden; Inte Brüggeman war am Anfang des 16. Jahrhunderts ein kunstreicher Goldschmied in Bremen u. a. m.

Verbindung stehen. Waren sie vorhanden, so hatten sie sich doch noch nicht zu einem Amte zusammengeschlossen, wenigstens waren sie nicht mit besonderen Privilegien von dem Rate begabt, da bei der späteren Erneuerung der Ämter seitens der Landesherrschaft nur von den obengenannten vereinigten vier alten Ämtern die Rede ist. Unter allen Umständen können die neben den Kistenmachern etwa vorhandenen Snitker bei der Verödung, die in den beiden nächsten Jahrzehnten in dem Orte herrschte, nur eine kümmerliche Existenz geführt haben. Denn so lange König Christian lebte, hat er Husum seine Gunst nicht wieder zugewandt und nur die Kirchengüter, die gleichfalls eingezogen waren, im Jahre 1475 zurückgegeben [1]).

Unter diesen Umständen dürfen wir annehmen, dass der Künstler unter ziemlich armseligen Verhältnissen aufgewachsen ist. Stammte er, wie es wahrscheinlich ist, aus einer Handwerkerfamilie, so gehörte sein Vater auch nicht zu den hervorragenden Bürgern, da der Name Brüggemann unter der Zahl der einflussreichen Einwohner, die an der allgemeinen Rebellion teilnahmen, nicht erwähnt wird.

Nach Beendigung seiner Lehrzeit bei seinem Vater oder einem anderen Meister, mögen diese nun Kistenmacher oder Snitker gewesen sein, wird der Jüngling nicht lange daheim geweilt haben, sondern etwa gegen das Ende der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts in die Fremde gezogen sein. Wohin aber mag er sich gewandt haben, um sich im „Schneiden und Malen“ auszubilden?

Um darüber zu einiger Klarheit zu gelangen, müssen wir auf die Entwickelung der spätgotischen Holzschnitzkunst in Schleswig-Holstein einen Blick werfen.

Auch in Schleswig-Holstein tritt wie in anderen norddeutschen Landschaften mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, d. h. zu einer Zeit, wo nach einem fast dreissigjährigen verheerenden Kriege um das Herzogtum Schleswig unter der Regierung des Schauenburgers Adolf VIII. friedliche Verhältnisse zurückgekehrt waren, eine neue Periode der Holzschnitzkunst auf, die sich besonders in der Ausschmückung der Kirchen durch eigenartige Altarschreine

---

[1]) Die auf die damaligen Verhältnisse Husums bezüglichen Urkunden finden sich bei Hille: Registrum Christians I, Nr. 210 ff. — Beccau: Geschichte Husums, Anhang 251 ff.; 344 ff.

geltend macht. Anscheinend berechtigt die grosse Zahl solcher trefflichen Altarschreine, die die Kirchen des Landes noch aus der Zeit vor Brüggemanns Auftreten bewahren, zu dem Schlusse, dass er nicht eine ganz einsamstehende Erscheinung sei, sondern vielmehr nur den Höhepunkt einer heimischen Kunstübung bezeichne, die eine lange Entwickelung hinter sich hatte.

Freilich sind nur wenige darunter, die, wie der frühere Altar zu Büsum (1442), der Schwesinger (1451), der grosse Altar der Kieler Nikolaikirche (1460) mit Doppelflügeln, die Kreuzigung und Scenen aus der Jugend- und Leidensgeschichte Christi in der Mitte, auf den Flügeln Scenen aus dem alten Testament darstellend, der frühere Hostruper Marienaltar (1480) und der Ostenfelder Flügelaltar (1480), sich zeitlich genau bestimmen lassen, aber es ist kein Zweifel, dass auch z. B. die Flügelaltäre zu Odenbüll, Dahler und Mögeltondern, zu Pelworm (Alt. K.), St. Peter, Arild, Nustrup, Süderhasted, Hostrup, zu Keitum, Rapsted, Westerland, wie im östlichen Holstein die in Gikau, Selent, Grube, Lütjenburg, Preetz (Kloster), mehrere in dem früheren Bistum Lübeck und manche andere noch derselben Zeit, d. h. dem 15. Jahrhundert, angehören. Auffallend scheint es, dass sie gerade im Westen Schleswigs und im Osten Holsteins am meisten verbreitet sind. Einige von ihnen zeigen in Anordnung und Auffassung eine nähere Verwandtschaft, zum Zeichen, dass sie aus einer Werkstatt hervorgegangen sind, aber abgesehen von der urkundlichen Nachricht, dass Jakob van Lackerss aus Krempe eine Tafel für Büsum (1442) verfertigt hat, kennen wir von keinem einzigen den Namen seines Schöpfers, alle dagegen tragen gemeinsam jenen eigenartigen Charakter der Kunstübung, der sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden ausgebildet hatte. Aus zahlreichen Darstellungen mit vielen kleinen Figuren zusammengesetzt, sind sie regelmässig aus Eichenholz ausgeführt und mit reicher Vergoldung und Bemalung versehen. In den einzelnen Kompositionen erscheinen die Figuren frei gearbeitet, oft gruppenartig in mehreren Reihen hinter einander geordnet auf perspektivisch entwickeltem Plane mit landschaftlichen Hintergründen und von einem reichen, wirkungsvollen, gotischen Masswerk umrahmt. Wenn auch daneben die Darstellung der Dreieinigkeit, mit Gott dem Vater, dem lebenden oder toten Christus und der Taube, zur Seite Maria mit dem Kinde und ein Heiliger

(Keitum, Rapsted) oder die Krönung der Maria durch Christus zwischen zwei Heiligen (Westerland) oder eine St. Annagruppe mit Gott dem Vater (Preetz) auftritt, so giebt doch auch in Schleswig-Holstein meistens die Passionsgeschichte die Motive her. In der Mitte ist in der Regel die Kreuzigung mit den Christi Blut auffangenden Engeln dargestellt, auf den Seitenfeldern und den Flügeln übereinander eine Anzahl kleinerer Scenen aus der Leidensgeschichte oder Apostel- und Heiligenfiguren. Augenscheinlich sind für alle diese Werke in Anordnung, Auffassung, Massstab, Zahl der Figuren und Bemalung niederländische und westfälische Arbeiten das Vorbild gewesen.

Die Kunstgeschichte hat festgestellt, dass sich eine Reihe solcher Altarschreine von den Niederlanden, von Kalkar, Xanten oder von den Holzschnitzschulen, die sich in den Rheinlanden und in Westfalen ausgebildet hatten, zunächst als Handelsware besonders über die Ostseeländer durch die weitreichenden Handelsverbindungen Lübecks verbreitet hat [1]). Für Schleswig-Holstein können wir bis jetzt für keinen einzigen Altar urkundlich bestimmt nachweisen, dass er entweder zur See nach den friesischen Gebieten des westlichen Schleswigs oder über Lübeck nach dem östlichen Holstein gelangt ist. Wahrscheinlich ist es, dass einzelne niederländische Künstler schon früh ins Land gekommen sind, worauf auch der niederländische Name des oben erwähnten Jakob van Lackerss hindeutet, möglich, dass ein einzelner Meister zur Anfertigung eines Altars für eine grössere und reichere Kirche oder ein Kloster, wie für den von der Familie Ahlefeld gestifteten grossen Kieler Altar, eigens berufen ist, obwohl gerade für die Kieler Nikolaikirche 1444 ein Lübecker Bildhauer Hinrik Junge ein Altarwerk lieferte, aber für die Menge der Altäre in den Landkirchen, wo sie in grösserer Zahl auftreten, ist damit der Ursprung nicht erklärt.

So entsteht die Frage, ob Schleswig-Holstein im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine heimische Holzschnitzkunst gekannt hat, ob die schon vorhandenen Kistenmacher, die etwa auf ihrer Wanderung westfälische oder niederländische Holzschnitzwerkstätten besucht hatten, das Schneiden neben dem Hobeln erlernt, erst selbständig und in der Folge im Anschluss an sich

---

[1]) Bode: Geschichte der Plastik, 215 ff.

bildende Snitkerämter schon alsbald Schreine niederländischen Stiles für Altäre geschaffen haben oder haben schaffen können.

In den benachbarten dänischen Landen waren noch im 16. Jahrhundert die Snitker eine grosse Seltenheit; in Kopenhagen fanden sich im Jahre 1510 nur fünf, und das Snitkeramt erlangte daselbst erst 1554 Amtsgerechtigkeit. Wie sehr die Snitker gesucht waren und wie sie aus der Fremde kamen, ersieht man aus einer Nachricht aus Aarhus, wo Jakob Snitker bei Treu und Glauben im Jahre 1512 versprechen musste, nur nach gütlicher Übereinkunft die Stadt zu verlassen, und 18 Jahre später noch Knud Snitker innerhalb einer bestimmten Frist wiederzukommen und sich zu vergleichen gelobte, da er ohne Erlaubnis ausgezogen war [1]). Für Dänemark tritt uns noch weit ins 16. Jahrhundert hinein, wie wir unter anderm bei der Ausschmückung des Schlosses Kronborg (1575 ff.) sehen, die eigentümliche Erscheinung entgegen, dass die kunstfertigen Snitker nur ins Land kamen, wenn sie zu bestimmten Arbeiten berufen wurden, und wieder verschwanden, wenn sie sie vollendet hatten.

Sollte dem gegenüber die Bildschnitzkunst in Schleswig-Holstein schon ein ganzes Jahrhundert früher eine bleibende Stätte gefunden haben?

In Schleswig-Holstein treffen wir noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf einige Namen, wie Johan van Groningen, Bildschnitzer in Husum (1568), Johan van Enum, Maler in Flensburg (1573), Jakob van der Borch, Steinmetz (1569), Gert van Merfelt, Giesser in Flensburg († 1558), die auf eine enge Verbindung dieser Künste mit den Niederlanden hindeuten. Im übrigen hat eine genaue Forschung ergeben, dass es bis kurz vor 1500 nur in einer einzigen Stadt des Landes Zunftverhältnisse gab, die eine grössere Übung der Schnitzkunst als Handwerksarbeit bezeugen kann [2]).

[1]) Nyrop: Fra den kunstindustrielle udstilling, 67 ff.

[2]) Die Bildung der Snitkerämter in den anderen Städten, Husum ausgenommen, fällt erst in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts (siehe unten). In einem Verzeichnis der Rendsburger Bürger aus den Jahren 1426—1486 und Itzehoer Einwohner aus dem Schlusse des 15. Jahrhunderts (Zeitschr. 7, 65 ff.; 23, 237 ff.) treten neben den anderen Handwerkern keine Snitker auf. In Kiel werden bei der Fronleichnamsprozession v. J. 1472 alle anderen Ämter aufgeführt, nur keine Snitker (Westphalen IV, 3320). Auch in dem Denkelbuch der Nikolaikirche von 1487 ff. (Zeitschr. 10, 215 ff.) kommen nur gewöhnliche Kistenmacher vor. Ebenso habe ich in Bürgerverzeichnissen mehrerer anderer Städte bis 1520 keine Snitker gefunden, wohl aber Kistenmacher.

Allein in Flensburg kennen wir eine „Skraa“, welche die Maler, Goldschmiede, Glaser und Snitker am 27. Februar 1497 zu einem Amte vereinigte und damit alle die Fächer umfasste, in denen die damalige Kunst ihre Quellen hatte [1]). Daraus erklärt es sich auch, dass uns gerade in Flensburg gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts eine Reihe Bildschnitzer, Maler und Giesser entgegentritt, die in der Renaissancezeit eine Art Schule bildeten. Man darf auch voraussetzen, dass alle vier genannten Ämter schon vor ihrer Vereinigung zu einer Gemeinschaft selbständig bestanden haben, dass insbesondere die Snitker, urkundlich auch sculptores genannt und schon 1490 erwähnt, die bereits 1445 bezeugten Kistenmacher, d. h. die gewöhnlichen Tischler, mitumfassten [2]) und eine Korporation darstellten, die das Schneiden mit dem Hobeln verband. Demgemäss bestand auch ihr Meisterstück in einer „schenckeschiwe van viff stuckenn unde eyn pannele mydt enen trochwelffte“ [3]). Wenn nun ausserdem 1442 in der Stadt Krempe der niederländische Name eines Snitkers auftritt, so ist dazu zu bemerken, dass sich hier erst im Jahre 1582 urkundlich ein Snitkeramt nachweisen lässt, dessen Anfänge sicher nicht in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Schwerlich lässt sich auch aus der Nachricht, dass ein Meister Lütje Möller aus Schleswig um 1491 und 1493 für die Kirche in Oldenswort ein Kruzifix und einen heiligen Georg für 180 und 101 lübsche Mark lieferte [4]), schliessen, dass in einer Stadt, wo sich erst 1588 sechs Snitker zu einem Amte vereinigten, schon hundert Jahre früher die Schnitzkunst in umfassender Weise betrieben worden sei [5]). Wenn noch zur Zeit Brüggemanns von der Königin von Dänemark, die ein Altarwerk in Odense herstellen lassen wollte, der Lübecker Klaus Berg berufen werden musste, ein niederländischer Meister Jan

[1]) Seidelin: Flensb. Diplomat. I, 711. — Jahrb. f. Landesk. 7, 325.

[2]) Seidelin: I, 108, 479, 689 ff.

[3]) Handelmann: Jahrb. f. Landesk. 7, 325 liest: trochwelste, das bei einem Paneele oder einem Tafelwerk mir unverständlich ist. Schenckeschiwe ist ein runder Schenktisch.

[4]) Danske Atl. VII, 841. — Heimreich: Nordf. Chronik 170.

[5]) Sach: Geschichte der Stadt Schleswig 142, 173 ff., 328 ff. In den Schleswiger Verzeichnissen und Kämmereirechnungen kommen bis 1470, soweit ich sie durchgesehen, wohl Zimmerleute, Sager, Glaser, Maler, Goldschmiede, aber selten Kistenmacher vor. Snitker habe ich bis 1489 nicht gefunden; der Name Lütje Möller verschwindet schon seit 1496.

Borman aus Brüssel mit seinem Gehülfen Barend van Orley zu gleichem Zweck nach Güstrow in Mecklenburg gezogen ward, derselbe Künstler in Lübeck den Auftrag erhielt, die Briefkapelle der Marienkirche mit dem Marienaltar zu schmücken (1518) und der Rat dabei auf die Kunstfertigkeit der heimischen Zünfte verzichtete, so ist es undenkbar, dass die Snitker in Flensburg oder etwa in Husum schon vor Brüggemanns Auftreten die Leistungen der vollentwickelten Lübecker Ämter übertroffen und sich zu einer solchen Kunstfertigkeit erhoben haben sollten, um niederländische Arbeit, d. h. kunstreiche Altäre zu schaffen. Wenn man annehmen wollte, dass sich Handwerker, wie die älteren Kistenmacher, in grösserer Zahl schon früh auf der Wanderung in fremden Werkstätten ganz besonders im Schneiden und Malen ausgebildet hätten, so müsste man doch erwarten, dass zu gleicher Zeit an weltlichen Gegenständen, soweit ihr Gebrauchszweck der Verzierung nicht gewisse Grenzen zog, eine einigermassen entsprechende Kunstübung angewandt worden sei. Nun aber zeigen noch die uns aus der gotischen Periode des 16. Jahrhunderts erhaltenen Möbel, wie Schrankmöbel, Tische, Wandbänke, Wandkasten und Truhen, in Schleswig-Holstein wie in dem benachbarten Dänemark meist nur einen primitiven Charakter. Angesichts dieser Thatsache und des Umstandes, dass Holzvertäfelungen an den Wänden noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts verhältnismässig nur selten in den Häusern der städtischen Patrizier und auf den Herrenhöfen vorkommen, dass wirkliche, nach tektonischen Grundsätzen vorgenommene Zusammenfügungen von Rahmen und Füllungen bei Thüren und Schränken kaum vor Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auftreten, so muss man zu dem Schlusse kommen, dass die aus den Kistenmachern hervorgegangenen Snitker in den sich bildenden Ämtern sich erst ganz langsam zu einer grösseren Kunstfertigkeit erhoben haben. Wohl haben sie auch Heiligenfiguren, Kruzifixe u. a. m. geschaffen, aber ihre Hauptarbeit bestand doch in der Verfertigung von Kontur- und Paneelwerk, von handwerksmässig gearbeitetem, beweglichem Hausrat, von dem die Truhen, ihrer persönlichen Bestimmung und Ausstattung mit Wappen gemäss, fast ausnahmslos dem Lande selber entstammen, während andere freier und reicher durchgebildete Stücke, wie Schränke, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wohl alle, die in späterer

Zeit jedenfalls zum Teil aus Gegenden mit besserer Kunstindustrie herrühren [1]).

Da demnach den spätgotischen Altären niederländischen Stiles eine auch nur entfernt entsprechende Kunstübung an weltlichen Gegenständen in den Herzogtümern während des 15. Jahrhunderts und noch später nicht gegenübersteht, so muss ich bestreiten, dass überhaupt im Lande eine solche Kunstübung vorhanden war, an die sich eine weitere höhere Entwickelung der Holzschnitzkunst hätte anschliessen können. Da sich ferner in den Herzogtümern von wandernden oder eigens zu dem Zwecke berufenen Snitkern, die wie Zugvögel ins Land kommen und, wie später noch in Dänemark, es nach vollbrachter Arbeit wieder verlassen mochten, nur ein einziger und einheimische erst am Schlusse des 15. Jahrhunderts und in grösserer Zahl allein in dem handwerksmässigen Snitkeramte in Flensburg sich nachweisen lassen, so muss ich auch bei meiner schon vor dreissig Jahren ausgesprochenen Annahme stehen bleiben, dass die Menge der kunstreichen Altäre niederländischen Stiles vor 1500, höchstens mit Ausnahme ganz handwerksmässig gearbeiteter, nicht heimischen Ursprungs und auch nicht unter niederländischem Einfluss daheim geschaffen, sondern aus den Niederlanden oder Westfalen über Lübeck oder über das Meer eingeführt ist. Es würde sich damit für das westliche Schleswig ein Vorgang wiederholen, wie er in früheren Zeiten für die Einfuhr von rheinischem Tuff für den Kirchenbau feststeht.

Wie die Skraa des Flensburger Snitkeramtes beweist, gehörte die Kunst noch zum Handwerk; nur der Ruf seiner Geschicklichkeit hob den Meister über seine Zunftgenossen empor.

---

[1]) Über den Betrieb auswärtiger Möbel von Lübeck aus giebt eine Bestimmung aus dem Jahre 1508 nähere Aufklärung. Es wird darin, um die heimische Industrie zu heben, der Betrieb auswärtiger Möbel verboten, aber zugleich bemerkt: „de prusseschen kysten, laden unde schappe mach men wol vorkopen na older wanheyt.“ Über die Einfuhr fremder Möbel nach Dänemark aus oder über Danzig und Stettin, sowie über die primitive Beschaffenheit des Hausrats in Dänemark noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts handelt Nyrop 64 ff. — Zu dem obigen ist zu vergleichen: Brinckmann: Hamb. Mus. Beschreibung der Möbel und Holzschnitzerei, 48 ff. — Sauermann: Bericht über das Flensburger Gewerbemuseum 1894, S. 20 ff. — Von starker Einfuhr „holländischen“ Hausrats in späterer Zeit zeugt das strenge Verbot der Luxusverordnung v. J. 1636 (siehe unten).

War demnach die Snitkerkunst kein freies Gewerbe, so stand sie doch wieder in enger Beziehung zu anderen Zünften, die ihrer Mithülfe bedurften [1]. Wie an anderen Orten, so konnten auch in Flensburg die Maler Snitker in ihre Dienste nehmen, aber nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Snitkeramtes selbst [2]. Wie die enge Zusammengehörigkeit der oben genannten vier Zünfte die Vielseitigkeit erklärt, die uns an so manchen Künstlern jener Zeit entgegentritt, so machen es insbesondere die Erfordernisse der Schnitzkunst nicht bloss bei grösseren Altarwerken begreiflich, dass Malen und Bildschnitzen bei vielen Meistern verbunden ist. In diesem Sinne war denn auch ein Zeitgenosse Brüggemanns, der Flensburger Hans Grote, Maler und Bildschnitzer in seiner Zunft geworden [3] und nur so konnte auch Brüggemann unter den damaligen Verhältnissen „Maler und Bildschnitzer“ werden, wie Ranzau ihn ausdrücklich nennt, mochte er niederländische Arbeit kennen lernen, wo er wollte.

Nach der obigen Darlegung halte ich für ausgeschlossen, dass Brüggemann als ein Schüler einer schon heimisch gewordenen Kunst anzusehen ist. Ich wüsste in der That nicht, wie und wo er sich in der Heimat an den eingeführten niederländischen Altären hätte ausbilden können. Ist aber die Menge der Altäre noch zu der Zeit, wo er auf die Wanderung ging, nicht in den Werkstätten heimischer Meister entstanden, sondern über Lübeck oder zur See eingeführt, so dürfte das Ziel seiner Wanderung auch zunächst Lübeck und dann die Werkstatt eines niederländischen Meisters gewesen sein. Ward doch der junge Melchior Lorch aus Flensburg noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts zuerst nach Lübeck in die Goldschmiedelehre gegeben, wo er zugleich das Kupferstechen erlernte, und als er Anlagen „zu dem mahlen und schneiden“ zeigte, von König Christian III. ausser Landes geschickt, „um zu lernen im Niederlande und andern orthen!“ Man hat dabei schon

---

[1] Über das Verhältnis der Snitker zu den Malern und Glasern geben besonders die Lübecker Zunftrollen bei Wehrmann lehrreiche Aufklärung.

[2] „Item were ock iennich gezelle van deme snyddeker ampte unde wolde enen meler denen unde wolde holtwerck arbeyden ane der snyddeker wille, de sulweste gezelle schal nycht werdich wesen der snyddeker ampte to brukende efte to besyttende bynnen der stadt Flensborch.“

[3] Seidelin II, 118, 131, 594. — Verzeichnis bei Haupt: Baudenkmäler III, 11, 14.

auf die frühen Handelsbeziehungen der Seestadt Husum zu den Niederlanden und auf die Thatsache aufmerksam gemacht, dass in späteren Zeiten nachweislich von friesischen Gegenden Künstler ausgezogen sind, um dort ihre Schule durchzumachen. Auch hatten sich bereits in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zahlreiche Niederländer im Eiderstedschen und in Nordfriesland niedergelassen, wie die Namen Nikolaus van Geldern, van Meldert, van der Loo, Gerhard van Campen, Nikolaus van Norden u. m. bezeugen. In Husum insbesondere und in Eidersted tritt um dieselbe Zeit eine Familie van Groningen auf, aus der auch der schon genannte Bildschnitzer Johan van Groningen hervorging. Indes kann bei den oben geschilderten Verhältnissen wenigstens während der achtziger und im Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts von lebhaften Verbindungen Husums mit den Niederlanden schwerlich die Rede sein. Ganz abgesehen von der Sage, die Brüggemann mit den Herren in Lübeck in Beziehung bringt, lässt eine Reihe von Umständen vermuten, dass er zunächst seinen Wanderstab nach der berühmten Hansastadt getragen hat.

Lübeck stand damals noch auf dem Höhepunkt seiner Macht, war die angesehenste und mächtigste der norddeutschen Handelsstädte und übte auf die benachbarten Landschaften in bezug auf Handel und Gewerbthätigkeit einen ungemein starken Einfluss aus. Die zahlreichen Handwerke waren in grosse Zünfte geordnet, von denen die der Schmiede, ähnlich wie später in Flensburg, fast alle die Ämter in sich schloss, die mit dem Kunstgewerbe in Verbindung standen. Was wir Tischleramt nennen, umfasste in Lübeck die Kistenmacher und die Kontur- oder Paneelmacher, von denen die letzteren besonders Snitker genannt werden, weil sie sich mit Schnitzwerk befassten, „pannelwerck, schniddekerwerck unnd kuntorwerck unnd dartho poste mit pasementen“, d. h. Pfeiler mit Fussstücken verfertigten. Wie streng sie auf ihre Gerechtsame hielten und insbesondere jede auswärtige Konkurrenz niederzuhalten suchten, sieht man aus der Bestimmung der Rolle der Kistenmacher (1508), die jeden Gesellen, der in Dänemark sein Gewerbe ausübte, der Aufnahme in die Zunft für unwürdig erklärte. Die Kunst haftete auch hier an der Zunft. Dabei vermochte sie sich nicht zu einer selbständigen Schule zu entwickeln, wie dies in den Städten am Rhein und an der Donau der Fall war. Die

Handwerker waren eben von dem Rate ausgeschlossen, und ein patrizischer Künstler liess sich nicht zu einer Handarbeit herab, wie sie die Zünfte übten. Von diesen sind daher auch damals noch keine Arbeiten geschaffen, die über das Handwerksmässige hinausgehen; sie konnten nur Gesellen für einen kunsterfahrenen, in der niederländischen Schule gebildeten Meister liefern, der die Ausführung eines grösseren Altarwerks übernommen hatte. Man sieht dies nicht nur an der Berufung des Jan Borman für den Marienaltar, sondern ganz besonders an dem schon genannten Klaus Berg, den die Königin Christine, die Gemahlin Johanns von Dänemark und Schwester Friedrichs des Weisen, um das Jahr 1497 aus Lübeck berief, um ihr Gelübde gegen den heiligen Franziskus zu erfüllen, an dessen Tage ihr Gemahl die Krone von Schweden gewonnen hatte. Klaus Berg war noch ein junger Mann, ein Patrizier, der sich aus Begeisterung für Zeichnen und Malen der Kunst gewidmet hatte. Seine Eltern glaubten Gott einen besonderen Dienst zu erweisen, wenn sie der Neigung ihres Sohnes für die kirchliche Kunst nachgaben. Er selber aber brauchte seine Kunst nicht zum Gelderwerb; erst nachdem die Königin seine sonstigen Wünsche bewilligt, erschien er mit zwölf in Seide gekleideten Gesellen in Odense, um für die Franziskanerkirche einen kunstvollen, mit 293 Figuren geschmückten, reich bemalten und vergoldeten Altar zu schaffen, den er erst nach mehrjähriger Unterbrechung im Jahre 1520 oder 1521 vollendete. Dabei hatte er selber nicht Hand angelegt, sondern nur die Zeichnungen, wahrscheinlich unter Benutzung der Holzschnitte Lucas Cranachs, geliefert und die Arbeiten der Schnitzer überwacht und geleitet, die jeden Monat von der Königin ihren Lohn erhielten [1]).

Man sieht daraus, dass Klaus Berg sich die niederländischen Altäre zum Muster genommen und sich daran gebildet hatte; man erkennt aber auch an mancherlei Unvollkommenheiten in der Ausführung, wie schwierig es für einen blossen Zeichner war, Bildschnitzer anzuweisen, besonders wenn sie nur eine handwerksmässige Fertigkeit besassen. Da dies bei Bergs Gehülfen der Fall gewesen zu sein scheint, so dürfen wir annehmen, dass sie meist den Lübecker Zünften angehört haben. Wohl mochte auch Brügge-

[1]) Der Altar steht jetzt in der Odenseer Frauenkirche. Viborg: Kirkeh. Saml. II, 428 ff. — Höyens skrift. II, 339 ff.

mann Gehülfen von mehr oder weniger hervorragender Geschicklichkeit haben, wie sich aus der Ungleichheit in verschiedenen Teilen seines grossen Werkes schliessen lässt, aber als eigentlicher Bildschnitzer hat er einen weit schärferen Blick für die Forderungen der Plastik offenbart und eben deswegen die ihm vorliegenden oder von ihm entworfenen Zeichnungen auch in der Hand seiner Gehülfen ganz anders zu verwenden verstanden. Da er sicherlich seine hohe Kunstfertigkeit nicht im Anschluss an die Lübecker Snitkerämter hat erwerben können, so muss er bald entweder in den Dienst eines der niederländischen Meister getreten sein, die damals in die norddeutschen Landschaften berufen wurden, oder auch selbst die niederländischen und westfälischen Werkstätten besucht haben. Oder sollte er, wie man behauptet hat, noch weiter gezogen und gar nach Nürnberg gelangt sein, wo der berühmteste Bildschnitzer seiner Zeit, Veit Stoss, seit 1496 seine Werkstatt aufgeschlagen hatte? Wir glauben es nicht, obwohl die Benutzung der Dürerschen Holzschnitte zu seinem grossen Altarwerke auf Nürnberger Beziehungen hindeuten könnte; auch liesse sich noch anführen, dass z. B. die Ornamentik des Rahmens aus dem Landauer Brüderhause vom Jahre 1511 eine grosse Ähnlichkeit mit der Behandlung des Ornaments am Bordesholmer Altar aufweist, ja dass die darauf dargestellte Gruppe: „Jesus als Weltenrichter mit Johannes und Maria“ eine dem Brüggemannschen Werke völlig gleichartige plastische Übertragung Dürerscher Entwürfe zeigt [1]. Mag dies alles auch nichts als trügerischer Schein sein, die Vermutung, Brüggemann habe schon in Lübeck eine selbständige Thätigkeit entfaltet, ist jedenfalls ebenso wenig berechtigt. Freilich hat ein so berühmter Kunstkenner wie Höyen sich einmal dahin ausgesprochen, dass, wenn Brüggemann den Segeberger Altar geschaffen habe, er auch den Lübecker Marienaltar in der Briefkapelle vom Jahre 1518 ausgeführt haben müsse, so gross sei die Ähnlichkeit in der Ausführung beider Werke. Andere haben daneben an der grossen Orgel im Lübecker Dom und an sonstigen Schnitzwerken der Marienkirche die Hand Brüggemanns wiederfinden wollen [2]. Aber alle Ähnlichkeiten beweisen doch nur, dass die niederländische Holzschnitzkunst in

[1]) Springer: Dürer 70, 71. — Bode 127.

[2]) Kirch. Saml. I, 9. — Rumohr in Archiv 2, 1834.

dem Aufbau von Altären den gleichen Typus hatte, dass Brüggemann dieselbe Schule durchgemacht hat, aus der diese Lübecker Werke hervorgegangen sind.

Wenn es auch bei den engen Beziehungen der Segeberger und Bordesholmer Chorherren zu den Niederlanden, wie wir sehen werden, denkbar ist, dass Brüggemann direkt aus der Fremde berufen ward, so halten wir es doch für weit wahrscheinlicher, dass er nach Ablauf seiner Wanderjahre zunächst nach seinem Heimatsorte zurückgekehrt ist, um hier das Bürgerrecht zu erwerben, in dessen Besitz wir ihn später finden. Wir dürfen selbst aus den Worten Ranzaus, der ihn „Maler und Bildschnitzer" nennt, den Schluss ziehen, dass er in seinem Amte sein Meisterstück gemacht hat, wenn auch von der Existenz eines Snitker- oder Maleramtes in Husum zu damaliger Zeit keine urkundliche Nachricht auf uns gekommen ist, da der Ort die Privilegien seiner früheren Zünfte trotz des Wohlwollens der Landesherrschaft noch nicht wieder erhalten hatte [1]). Doch war Husum, ohne eine eigentliche Stadt zu sein, allmählich wieder in den Besitz von städtischen Rechten gelangt, und die Einwohner hatten sich gegen den Schluss des Jahrhunderts mit dem Erstarken von Handel und Wandel aus dem früheren Verfall erhoben [2]).

Die Berufung Brüggemanns nach einem holsteinischen Chorherrenkloster, um dort ein Altarwerk zu schaffen, setzt einen bekannten Namen voraus und wahrscheinlich daneben noch besondere

---

[1]) Die Existenz eines Snitkeramtes in Husum lässt sich erst im Jahre 1548 nachweisen; es wird trotzdem ziemlich weit in die Brüggemannsche Zeit zurückreichen. Die alte Zunftrolle ist wie die aller übrigen Ämter (mit Ausnahme der Glaserrolle vom Jahre 1549 mit einem gemalten Fenster als Meisterstück) durch die Aufhebung aller Zünfte in den herzoglichen Gebieten (1615, Aug. 21) verloren. Daher kennen wir aus Husum erst die erneuerten „Artikel der Tischler" vom Jahre 1635, die indes noch einige ältere Erinnerungen enthalten. Es kommt darin die Benennung „Snitker" und „Snitkerwerk" vor. Das Meisterstück ist das später überall vorgeschriebene: „ein ausgezogener Tisch oder eine grosse Kiste und daneben allzeit einen Brettspiel mit seiner Abteilung und allen Zubehöringen ohne die Bricken." Über die Stellung der eigentlichen „Snitker" in späterer Zeit zu den „Tischlern" giebt die Bestimmung Aufklärung, dass der Meister ausser zwei Gesellen und einem Lehrjungen „einen Bildhauer nach erforderter Gelegenheit halten mag." Beccau, 365 ff.

[2]) Fürstl. Resolution vom Jahre 1493, worin die Krämer und Kaufleute des „blekes" Husum mit Vorrechten begnadigt werden. Beccau, 266.

Beziehungen. Er muss vorher schon als Meister gearbeitet und selbständig thätig gewesen sein. Aber ohne urkundliche Nachrichten ist es unmöglich sicher zu entscheiden, ob von den seiner Richtung verwandten Altarwerken, die wir weiter unten besprechen werden, irgend eines von seiner Hand herrühre und noch weniger, wann es geschaffen sei, ob vor oder nach dem Segeberger Altar. Unter diesen Umständen sind wir zunächst auf Husum angewiesen, wo man am Ende des Jahrhunderts damit beschäftigt war, die Marienkirche auszubauen, die mit ihren 18 Altären und 24 Vikaren bald als eine der ersten des Landes galt. Aber was Brüggemann hier etwa gearbeitet, lässt sich auch nicht mehr bestimmen, nachdem die Kirche im Jahre 1807 abgebrochen ist und ihre Kunstwerke vernichtet oder zerstreut sind; ob das „Sakramentshäuschen“ und der „h. Georg“ schon in eine so frühe Zeit fallen, werden wir in anderem Zusammenhange erwägen.

Es ist eine auffällige Thatsache, dass Brüggemann in enge Beziehung gerade zu den beiden regulierten Augustiner Chorherrenstiften in Segeberg und Bordesholm getreten ist und für ihre Kirchen seine beiden grossen Altäre geschaffen hat. Da beide Klöster der Richtung, die von der Windesheimer Kongregation bei Zwolle in den Niederlanden ausgegangen war, angehörten, so liessen sich ihre künstlerischen Bestrebungen mit der Klosterreform in Verbindung bringen. So sicher nun auch diese Kunstschöpfungen der Windesheimer Richtung entsprechen, so häufig wir ihnen bei andern Klöstern begegnen, so sind doch bei dem Mangel an aller urkundlichen Überlieferung kaum Vermutungen darüber aufzustellen, ob die Berufung Brüggemanns besonders auf diese Beziehungen zu den Niederlanden und Westfalen zurückzuführen ist. Nur so viel sehen wir, dass vor und nach 1500 die Verbindung beider Klöster mit jenen Landschaften durch Visitationen von Prioren, die von dorther kamen, immer enger werden, dass mehrere Niederländer und Westfalen an der Spitze des Segeberger Klosters stehen, dass ihm z. B. im Jahre 1470 von Windesheim ein Prior Albert Wiltink aus Bocholt gesandt wird, der in der Folge mit Hülfe frommer Lübecker ein besonderes Chor für die Chorherren errichtete [1]). Ebenso ward in Bordesholm 1490 Andreas Laer aus Deventer als Prior eingesetzt, der bis zum Jahre 1502

---

[1]) Finke: Zur Geschichte der holst. Klöster. Zeitschr. 13, 143 ff.

sein Amt führte, und 1508 das Stift von einem Prior aus Molkenbek visitiert. Selbst noch bei der Aufhebung des Klosters (1566) war unter den Chorherren ein Niederländer, Michel de Hoch aus Utrecht [1]).

Es ist die Frage aufgeworfen, wohin Brüggemann zuerst berufen sei, nach Segeberg oder nach Bordesholm. Wenn Ranzau beidemal, wo er von Brüggemanns Werken spricht, den Bordesholmer Altar voranstellt, so ist daraus nach dem Zusammenhange seiner Worte nichts für die zeitliche Reihenfolge ihrer Entstehung zu schliessen; vielmehr will er damit nur den Bordesholmer als den hervorragendsten bezeichnen. Auch übergeht er bei der Beschreibung Segebergs den dort vorhandenen Altar und holt dies erst bei der Schilderung Bordesholms und Husums nachträglich nach. Ganz abgesehen davon, dass die Sage, wie sie Coronaeus erzählt, den Bordesholmer Altar als das letzte Werk Brüggemanns erscheinen lässt, müssen wir nach Erwägung aller in Betracht kommenden Umstände geschichtlicher und ästhetischer Art bei unserer vor dreissig Jahren ausgesprochenen Ansicht stehen bleiben, dass das Segeberger Werk in ziemlich frühere Zeit fällt als das Bordesholmer.

Der **Segeberger Altar** [2]) ist von einfachem Aufbau, wie der Bordesholmer aus Eichenholz geschnitzt und mit feinem spätgotischen Masswerk umrahmt, aber im Gegensatz zu diesem mit reicher Bemalung und Vergoldung versehen. Er enthält in figurenreichen Darstellungen auf dem Mittelfelde, den kleineren Nebenfeldern und auf den beiden Flügeln ebenso wie jener die Leidensgeschichte. Verschiedene Gruppen sind dabei aus einem Stücke geschnitten und gegen den überaus reichen, in architektonischer Art mit Landschaften geschmückten Hintergrund gestellt, einzelne Figuren, die sich nicht mit einer Gruppe in Verbindung bringen liessen, auch für sich gearbeitet und eingesetzt. Im Vordergrunde rund, auf der Hinterseite nicht völlig ausgearbeitet,

---

[1]) Noodt: Beiträge 1, 128 ff.

[2]) Posselt: Die Kirchl. Kunst. Zeitschr. 11, 265 ff. — Haupt 2, 375, wo ausser der Abbildung von vier Feldern die Inschriften in ihren gotischen Formen wiedergegeben sind. — Höyens Skrifter II. — Fenger 10 ff. — Milde: Jahrb. 2, 371 ff. — Kuss: Arch. 5, 265. St. B. Mag. 8, 293 ff. — Antiq. Ber. 3. — Böhndels Bericht über den Altar. — Eine grosse Photographie des Altars ist bei Th. Schmidt (Barez' Nachfolger) in Segeberg erschienen.

erreichen sie vorne in dem grossen Mittelfelde eine Höhe von etwa 90 cm; in den Hauptscenen der übrigen Felder sind sie 50 bis 60 cm, in den kleinen durchschnittlich 15 cm hoch. Auf den Trennungen und Einfassungen der einzelnen Abteilungen stehen auf gewundenen Säulen unter Baldachinen zwanzig 28 cm hohe Figuren, um die Flügel die zwölf Apostel, an der Scheide der Flügel vier heilige Frauen und um das Mittelstück vier Kirchenlehrer. Die Staffel enthält noch drei Schreine mit Überhang und Gitter, worin, wie bei dem Bordesholmer, die Reliquien und die Monstranz aufbewahrt waren, um den Altar mit dem Messopfer und dem Altardienst in Verbindung zu bringen.

Das Mittelfeld, doppelt so hoch und so breit als die Nebenfelder, hat als Hauptbild die Kreuzigung und an seinen Seiten je zwei kleinere Felder. Die beiden Flügel enthalten je vier Darstellungen, je zwei und zwei über einander. In besonderer Weise, die sich auf dem Bordesholmer Altar so nicht wiederholt, sind im Hintergrunde der sechs Felder der Oberreihe und auf dem „Weltgericht“ in kleinerem Massstabe weitere Scenen angebracht, die zur Ergänzung und Erklärung der Hauptscenen vorhergehende oder nachfolgende Ereignisse behandeln. Unter jeder der dreizehn Darstellungen ist mit Anlehnung an die sogenannte biblia pauperum ein lateinischer Hexameter angebracht, der auf das alttestamentliche Vorbild hinweist und dabei auch auf die kleinen Nebenscenen Bezug nimmt. Von einem Monogramm ist auf dem ganzen Altar ebensowenig wie auf dem Bordesholmer eine Spur zu entdecken.

I. Der **rechte Flügel** und die beiden anstossenden Felder enthalten:

1. Den Judaskuss. Judas steht hinter Christus, der den Kopf wendet, und küsst ihn; ein Wächter legt Hand an den Heiland. Malchus ist halb niedergesunken, hält am Boden die Leuchte fest und sucht mit der Linken den Hieb Petri abzuwehren. Im Vordergrunde ist ein Hund angebracht.

Zwei kleine Scenen: Christus betend in Gethsemane. — Judas schleicht mit einer Wache hinter einem Gitter heran.

Inschrift:

Que Joab impressit Amase, capit oscula Christus.
(Küsse, die Joab dem Amase gab, empfängt auch der Heiland.)

2. Christus vor Hannas. Christus steht ruhig zwischen zwei Bütteln, daneben anklagende Pharisäer. Der Hohepriester, auf einem Stuhle sitzend, zerreisst sein Gewand. Im Hintergrunde ist ein turmartiges Gebäude sichtbar.

Zwei kleine Scenen: Christus, sitzend mit verbundenen Augen, wird von drei Kriegsknechten verspottet. -- Petri Versuchung.

Inschrift:

Sponte Jhesus vinctus ut Sampson sistitur Annae.
(Simson gleich steht willig der Herr gefesselt vor Hannas.)

3. Christi Geisselung. Christus, mit einem Schurz um die Lenden, ist an eine Säule gebunden und leidet schmerzvoll, aber geduldig. Der eine der beiden hinteren Büttel erhebt den Arm zum Schlage, der andere greift ihn bei den Haaren und zieht sein Haupt zurück. Von den beiden im Vordergrunde an den Seiten Christi rechts und links stehenden schwingt der eine in mächtiger Anstrengung, die sich an der starken Anspannung seiner Gesichtsmuskeln zu erkennen giebt, mit erhobenem Arm eine Geissel zum Schlage, während er in der Linken eine Rute hält; der andere ihm gegenüber ist unter höhnischem Lachen gleichfalls beim Werke.

Zwei kleine Scenen: Christi Dornenkrönung; ein Kriegsknecht kniet spottend vor ihm. — Bekleidung mit dem Purpurmantel; von den Kriegsknechten sind zwei damit beschäftigt; daneben Pilatus, auf Christus zeigend.

Inschrift:

Quis venit ex Bozra rubricata lanige? Christus.
(Wer naht dorten aus Bozra im Purpurmantel? Der Heiland.)

4. Ecce homo. Auf einer erhöhten Treppe steht Christus mit gebundenen Händen zwischen Pilatus, der den Streithammer hält, zu seiner Rechten und einem Büttel zu seiner Linken. Letzterer schlägt von dem bluttriefenden nackten Körper des Heilandes den Mantel zurück. Die fünf Gestalten unten an der Treppe mit dem Kriegsknecht im Vordergrunde, der seinen Fuss auf die untere Stufe gesetzt hat, sind mächtig erregt: Verachtung, Erbitterung, Spott und Hohn ist mannigfach in ihren Bewegungen und Gebärden ausgedrückt. Hoch im Hintergrunde sind noch drei zuschauende männliche Gestalten halb sichtbar, die lebhaft an der Handlung beteiligt erscheinen. 11 Figuren.

Inschrift:

Ecce homo. Salomo stat cum dyademate matris.
(Siehe der Mensch! wie Salomo steht mit dem Stirnband der Mutter.)

5. Händewaschen des Pilatus. Ein jugendlicher Diener giesst Pilatus Wasser über die Hände; Christus wird von zwei Bütteln gehalten; der eine zeigt auf ihn, zu dem Pilatus gewendet. Auch die übrigen haben ihr Antlitz auf Pilatus gerichtet, von dessen Worten lebhaft erregt. Oben an den Pfeilern des Stuhles, auf dem Pilatus steht, sind zwei rätselhafte Affen angebracht, an deren Stelle auf dem Bordesholmer runde Knöpfe treten, im Hintergrunde grössere Bauwerke sichtbar. 11 Figuren.

Inschrift:

> En iusti captant animam innocuamque trucidant.
> (Siehe! sie fordern die Seel' des Gerechten und morden die Unschuld.)

6. Die Kreuztragung. Christus will unter dem Kreuze zusammensinken; der alte Simon von Kyrene nimmt ihm das Kreuz ab. Die Langmut des Herrn reisst die Büttel zu roher Gewaltsamkeit hin. Der vorderste zieht ihn an einem Stricke vorwärts, zwei zurückstehende erheben, mit Knitteln bewaffnet, die Arme zum Schlage. Im Hintergrunde sieht man Kriegsknechte und viel Volk.

Inschrift:

> Ecce suum Christus gerit imperium benedictus.
> (Siehe! so führt seine Herrschergewalt der gepriesene Christus.)

II. Das **Mittelfeld,** doppelt so hoch und breit als die Nebenfelder und mit aller Pracht ausgestattet, enthält:

7. Die Kreuzigung Christi zwischen den beiden Schächern. Das bemerkenswerte und nicht herkömmliche Hauptmotiv im Vordergrunde bildet die Verhandlung der jüdischen Priester mit dem Pilatus über die Inschrift am Kreuze. Der im Vordergrunde mit übergeschlagenen Beinen sitzende jugendliche Schreiber hat soeben die Buchstaben J. N. R. I. auf ein Blatt geschrieben, das er auf dem Schosse hält, und Pilatus, mit beiden Händen auf sein Schwert gestützt, dem Priester geantwortet: „Was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben." Dem gewöhnlichen Typus dieser Darstellung entsprechend, erscheinen auch hier im Vordergrunde die Gruppen: wie Johannes die hinsinkende Maria auffängt, dann wie die h. Veronica das Schweisstuch mit dem darauf abgebildeten Christuskopf in beiden Händen hält; der fromme Hauptmann und der Kriegsmann mit dem Schwamm auf einer langen Stange unter den vier Reitern, die je zwei und zwei zu

beiden Seiten des Kreuzes halten; der Streit um den Rock und das Würfelspiel. — Christus ist wie gewöhnlich mit drei Nägeln an das Kreuz genagelt; er trägt eine grosse Dornenkrone und ein Tuch um die Hüften, das im Winde flattert. An seiner Figur ist bei einer gewissen trockenen Behandlung der Gliedmassen der schmerzliche und wahre Ausdruck in Miene und Bewegung bemerkenswert. An seiner Seite sind keine Engel angebracht, die sonst das aus seinen Wunden fliessende Blut auffangen. Beide Schächer sind mit den Armen ans Kreuz gebunden, ihre Füsse gesondert neben einander mit zwei Nägeln befestigt; beide tragen Schürze um die Lenden. Der bussfertige hat indes den linken Arm und das linke Bein losgerissen und blickt mit flehender Gebärde zum Herrn empor; über ihm ist kein Engel angebracht. Über dem verstockten Schächer, an dessen Unterleib merklich das Bestreben hervortritt, das Ausgestreckte und Gespannte darzustellen, fehlt auch der Teufel, dafür hat er eine Binde vor den Augen, um die Finsternis anzudeuten, die ihn umgiebt. — Im Hintergrunde sieht man turmartige Gebäude und viel Volk.

Eigentümlich sind die Abweichungen in Bezug auf Engel, Teufel und die Schürze der Schächer von dem Bordesholmer Altar.

Inschrift:

> Ut serpens Moysi vivus mortale fugabat,
> sic pia mors domini peccati vulnera sanat.
> (Gleichwie das Sterbliche floh vor der Lebensschlange des Moses,
> heilet das heilige Sterben des Herren die Wunden der Sünde.)

III. Der **linke Flügel** und die beiden anstossenden Felder enthalten:

8. Die Kreuzabnahme. Christus ist von dem Kreuze abgenommen und auf den Boden gelegt; man sieht noch die Leiter ans Kreuz gelehnt. Joseph von Arimathia hält die Leiche, die sich in sitzender Lage befindet. Maria hat die eine Hand Christi gefasst und bedeckt sie mit Küssen. Hinter Joseph steht noch eine weinende weibliche Gestalt, neben Maria der jugendliche Johannes.

Eine kleine Scene: Die Grablegung; drei Personen halten den Leichnam Christi.

Inschrift:

> Unicus ut natus fletur Christus tumulatus.
> (Gleichwie der einzige Sohn wird Christus beweinet am Grabe.)

9. Die Auferstehung. Christus ist dem geöffneten Grabe entstiegen mit der Siegesfahne in der Hand. Der eine Wächter, lang ausgestreckt vor dem Grabe liegend, ist erwacht und schaut voll Angst auf den Erstandenen; vielleicht ist er vor Schrecken umgesunken; mit der Rechten hält er noch die Hellebarde. Die beiden anderen Wächter schlafen; der eine hat sich auf das Grab gestützt.

Drei kleine Scenen: Christus in der Vorhölle. — Die drei Marien mit den Salbenbüchsen auf dem Wege zum Grabe. — Berühre mich nicht! Christus und vor ihm knieend Maria Magdalena.

Inschrift:

Ut de pisce Jonas Christus de morte redivit.
(Gleichwie Jonas vom Fisch, kehrt Christus zurück von dem Tode.)

10. Christi Erscheinung unter den Jüngern. Christus steht in der Mitte der Jünger mit emporgehobener Rechten; Petrus im Vordergrunde, ein Jünger kniet, die Hände über die Brust gekreuzt, vor Christus. Verwunderung, Zweifel, Freude und Dank spricht sich ausdrucksvoll in den Gebärden und der Haltung aller aus.

Eine kleine Scene. Der ungläubige Thomas, vor Christus knieend, der seine Hand an die Wundmale legt.

Inschrift:

Christi sancta Thomas dum tangit vulnera, credit.
(Thomas berühret des Heilands heilige Wunden und glaubet.)

11. Die Himmelfahrt. Man sieht nur die Füsse Christi in einem Wolkenkranz; Maria und Johannes im Vordergrunde, die Jünger zum Teil mit erhobenen Armen, mit ausdrucksvollem Schmerz in Miene und in bewegter Haltung.

Inschrift:

Sanctus sanctorum Christus petit alta polorum.
(Christus, der Heiligen Heil'ger, entschwebt zu den Höhen des Himmels.)

12. Das Pfingstfest. Der heilige Geist schwebt in Wolken in Gestalt einer Taube herab, von der Lichtstrahlen ausströmen. Zwei heilige Frauen im Vordergrunde, mit aufgeschlagenen Büchern in den Händen und darauf deutend, haben sich zu einander gewandt; neben ihnen kniet anbetend eine dritte Gestalt. Im Hintergrunde sind die Jünger geordnet; an einem ist das feurige Auf-

leuchten von Augen und Kopf besonders wirkungsvoll. Gotische Fenster schliessen den Hintergrund ab.

Inschrift:

Quem spondet psalmus, est missus spiritus almus.
(Welcher im Psalme verheissen, der heilige Geist ist gesendet.)

13. Das Weltgericht. Christus thront auf einem Regenbogen mit der Erdkugel als Schemel, in bezeichnender Weise mit Bezug auf die kleinen erläuternden Nebenscenen durch seine Armbewegung segnend und verdammend. In seinem Heiligenscheine haftet kein Schwert und kein Lilienstengel, wie auf dem Bordesholmer Altar. Maria und Johannes der Täufer knieen fürbittend ihm zur Seite. Während Johannes mit zusammengelegten Händen zum Herrn aufschaut, ist für Maria der Zug bezeichnend, dass sie ihm ihre blosse Brust zeigt, d. h. ihn bei ihrer Mutterliebe beschwört, Gnade walten zu lassen. — Ein Untier verschlingt mit geöffnetem Rachen ein kleines Menschenkind.

Zwei kleine Scenen: Petrus steht in der geöffneten Thür und führt einige Selige ins Himmelreich. — Der Teufel stösst andere Verdammte in die Hölle hinab.

Inschrift:

Sic veniet supera vindex moturus et ima.
(So wird kommen der Richter, der Himmel und Hölle beweget.)

Nicht nur in der äusseren Einfassung des sonst einfachen Aufbaus, den überaus zart und fein behandelten Masswerken, sondern auch in der Auswahl der Kompositionen und ihrer Anordnung tritt eine grosse Ähnlichkeit mit dem Bordesholmer Altar hervor. Die Darstellung der Leidensgeschichte beginnt bei beiden zu oberst auf dem h. rechten und endet zu unterst auf dem h. linken Flügel; alles Legendarische ist fast vollständig vermieden und die biblische Erzählung zur Grundlage genommen. In Bezug auf die behandelten Scenen weicht der Altar von dem Bordesholmer darin ab, dass er „Christus vor Hannas“ an die Stelle des Dürerschen „Christus vor Kaiphas“ setzt. Sonst erscheinen mehrere grosse Felder des Bordesholmer, wie „Dornenkrönung“, „Vorhölle“, „Grablegung“, „ungläubiger Thomas“, hier als kleine Nebenscenen. Nur die „Leichenklage“ und die vier Darstellungen der Predella fehlen dem Segeberger ganz; auch sind „Kreuztragung“ und „Weltgericht“ nicht wie dort im Mittelfelde und auf der Krönung, sondern auf Seitenfeldern angebracht.

Der Segeberger Altar hat manche charakteristischen Züge mit dem Bordesholmer gemein, wie die naturalistische lebensvolle Auffassung, die humoristischen Volksscenen und die ganze plastische Behandlung. In der Gruppierung hat der Künstler durchweg Hervorragendes geleistet; durch den malerischen Abschluss mittelst Städteansichten oder landschaftlicher Partien und durch die Anbringung der kleinen Nebenscenen erlangen seine Kompositionen eine so vortreffliche Wirkung, wie sie der Bordesholmer Altar, dem diese reichen architektonisch aufgebauten Hintergründe fehlen, nicht wieder erreicht hat. Dagegen tritt der Segeberger, von seinem weit einfacheren Aufbau abgesehen, in der Feinheit der Charakterisierung und Durchbildung der Köpfe bedeutend hinter jenem zurück.

Das Edle, Tiefe, Erhabene ist dem Künstler weniger gelungen als die Darstellung jedes menschlichen Gefühls; Freude, Teilnahme, Verwunderung, Hohn, Schmerz, Roheit, ja Gemeinheit ist nicht bloss lebensvoll, sondern auch geistvoll wiedergegeben, dabei manches kaum in so derber Weise, wie auf dem Bordesholmer Altar, zur Anschauung gebracht. Daher ist Christi Leiden besser dargestellt als seine Glorie. Auch die Zusammenstellung der Figuren zu einer Gruppe leidet an demselben Mangel und hat dieselben Vorzüge. Wo die Menge schreit: Kreuzige ihn! wo Pilatus seine Hände wäscht, bei der Geisselung und der Kreuztragung hat der Künstler sich als ein vortrefflicher Nachahmer der Natur erwiesen. Dagegen ist ihm z. B. in der Auferstehung, der Himmelfahrt, dem Pfingstfeste das Erhabene weniger geglückt. Hier zeigt sich mehrfach eine etwas gewaltsame Bewegung oder auch wieder eine wenig bedeutsame Zusammenstellung von Figuren, deren Köpfe fast allein die Handlung vorstellen. Von den Figuren sind die grössten am wenigsten gelungen, die nackten Leiber oft knöchern und mager, die Köpfe der im Vordergrunde der Kreuzigung stehenden auffallend gross, ihre Körperverhältnisse nicht streng innegehalten, ihre Stellungen etwas gezwungen, die Gewänder erscheinen in bedeutungslosen brüchigen Falten und auch die Gesichtszüge trotz alles Lebens nicht tadellos. Vielleicht deuten diese Mängel darauf hin, dass auch an diesem Altare mehrere Kräfte von verschiedener Tüchtigkeit gearbeitet haben. Denn je kleiner die Figuren werden, desto vortrefflicher sind auch die

Formen, voll Leben und Wahrheit, desto charaktervoller die Bewegungen, und die Gewänder in grossen ruhigen Massen gehalten. Wenn demnach der Kunsthistoriker Höyen, dessen Urteil sonst das Richtige trifft, aus dem Umstande, dass die grossen Figuren im Mittelfelde aus einem Stücke herausgearbeitet und nicht besonders für sich eingesetzt sind, den Schluss ziehen will, der Künstler habe noch keine besondere Gewandtheit erlangt, Altarwerke grösseren Stiles zu schaffen, so scheint mir dies wenig wahrscheinlich.

Da Brüggemann sich bei dem Entwurf und der Ausführung seines Bordesholmer Werkes nicht bloss in der Komposition einzelner Gruppen, sondern selbst in Tracht und Kopfbedeckung einzelner Figuren eng an Dürers kleine Passion angelehnt hat, so darf man eine derartige plastische Übertragung von Holzschnitten oder Kupferstichen auch für den Segeberger Altar voraussetzen und in den verschiedenen Vorlagen zum Teil den Grund für die eigentümliche Thatsache finden, dass, von der Auswahl der Scenen abgesehen, an Einzelheiten beide Altäre so gut wie nichts wiederholen und insbesondere in Bezug auf den architektonischen Aufbau der Hintergründe so wesentlich verschieden sind. Wie sehr sich der Künstler auch in der Benutzung fremder Motive, in Stellung, Haltung, Charakteristik seiner Figuren selbständig erweist, ja darin unerschöpflich ist, so scheint dies doch nicht genügend, um ein solch auffallendes Verhältnis allein völlig zu erklären. Bis jetzt hat man diesen mutmasslichen Vorlagen für den Segeberger Altar noch nicht nachgeforscht; wäre festzustellen, welche Holzschnitte oder Kupferstiche der Künstler zur Hand hatte, ob gar eine illustrierte Bibel ihm als Leitstern diente, so liesse sich vielleicht die Zeit der Entstehung des Altars genauer bestimmen. So bleibt nur ein negativer Schluss übrig. Da uns nirgend eine Spur von einer Benutzung Dürerscher Holzschnitte, insbesondere der kleinen Passion vom Jahre 1511 entgegentritt, die der Künstler für den Bordesholmer Altar so vielfach verwertete, so muss das Segeberger Werk aus einer Zeit stammen, wo ihm die genannten Holzschnitte noch nicht bekannt waren oder bekannt sein konnten. Da ausserdem die Heberegister und Rechnungen des Klosters vom Jahre 1484 bis 1486 die Ausschmückung der Kirche durch grössere Werke durchaus nicht wahrscheinlich

machen [1]) und nur die engen wirtschaftlichen Beziehungen der Chorherren zu Lübeck hervortreten lassen, so muss Brüggemanns Thätigkeit in Segeberg, um einen weiten Zeitraum anzugeben, wenigstens in die Jahre 1486 bis 1511 fallen. Hat er im Anfang des Jahrhunderts, wie wir glauben, seine Arbeit begonnen, so würde der Prior Lambert, der 1502 urkundlich vorkommt und wahrscheinlich ein Niederländer war, ihn berufen haben.

An dem Altar befindet sich die Inschrift:

> „Diesen Altar hat Gott zu Ehren und der Kirche zu Zier vermahln lassen der hisige Königl. Ambtschreiber Nicolaus Brüggeman. Anno 1668."

Ich habe früher daraus den Schluss gezogen, dass die ganze Bemalung und Vergoldung erst damals geschehen, der Altar ebenso wie der Bordesholmer von dem Künstler unbemalt gelassen sei. Jedoch ist von Posselt, unter Berufung auf den „Maler" und Bildschnitzer Brüggemann, wie Ranzau sich wohl gerade mit Rücksicht auf den Segeberger Altar ausdrückt, die Ursprünglichkeit der Bemalung der Figuren mit triftigen Gründen verfochten worden. Wenn es demnach auch richtig ist, dass die Verzierung des Nikolaus Brüggemann sich nicht auf die feine Übermalung der Figuren, sondern in ihrer sehr dürftigen Weise nur auf die Aussenseiten der Flügel und die Hinterseite des Altars bezieht, so wäre das ursprüngliche Fehlen einer Bemalung und Vergoldung doch nicht so unerhört, wie es scheinen könnte. Allerdings sind die Statuen und Reliefe von Holz, um sie zu beleben und auf grössere Entfernung hin kennbar zu machen, bis kurz vor 1500 stets in Farben gefasst; aber am Ende der Spätgotik begann sich doch schon der Geschmack zu ändern. Vielleicht hatte man bemerkt, dass das Tageslicht auf grosse runde Figuren oder auf tiefe Reliefe, wenn sich die kräftigen Schatten mit dem gebrochenen Halblicht begegnen, eine harmonische Wirkung auf die natürliche Farbe des Holzes ausübt, und trug deshalb Bedenken, diese durch Farben

---

[1]) Zeitschr. 20, 67 ff. Die Posten pro fabrica et structura sind freilich nicht spezifiziert mitgeteilt, aber die Summe ergiebt, dass keine grösseren Arbeiten für die Kirche vorgenommen sind. Über die Propstei Segeberg zur katholischen Zeit handelt Kuss: Archiv 1, 111; 5, 53. — Zeitschrift 14, 303 ff. Leider fehlt uns über das Kloster Segeberg zu der Zeit, wo Brüggemann dort anwesend war, fast jede urkundliche Nachricht.



zu stören. Hie und da fand man auch wohl die Hand des Bildschnitzers so bewunderungswert, dass man diesen Anblick nicht missen wollte, wie es z. B. bei Vasari von der Figur des heiligen Rochus in Florenz ausdrücklich bemerkt wird. Wie dem auch sei, an zahlreichen Werken, wie z. B. an dem sogenannten Heiligenblutaltar in Rothenburg, in dem an Holzschnitzwerken so reichen Kalkar und in den Landkirchen Westfalens ist um diese Zeit die farbige Verzierung verschwunden [1]). Die Sache wird sich demnach wohl so stellen: Brüggemann hat zunächst der hergebrachten Weise nachgegeben und seine Arbeiten mit Farben und Gold verziert, um sich bei seiner weiteren künstlerischen Entwickelung im Anschluss an unbemalte Altarwerke im Süden und Westen Deutschlands, die er auf seiner Wanderung kennen gelernt, davon loszusagen. Das wäre denn ein Fingerzeig, spätere unbemalte Werke als Brüggemannsche festzustellen.

Die oben genannte Inschrift hat aber noch ein anderes Interesse durch den Namen ihres Urhebers. Wer war der Nikolaus Brüggemann? War er ein Nachkomme oder Verwandter des gleichnamigen Künstlers? Was mag ihn bewogen haben, um das Jahr 1668 das Werk des Meisters zu verzieren? Auf die erste Frage vermögen wir heute zu antworten.

An der schmalen Seite des Altars finden sich zwei Wappen gemalt, das eine über dem anderen. In dem obersten sieht man einen Mann, der auf einer Brücke steht, in dem untersten ein Haus mit einer Gestalt in der Thür, und um das Ganze steht geschrieben: Nicolaus Brüggemann und Hede Brüggemann, ohne Zweifel Mann und Frau und sicher derselbe Nikolaus, der in der Inschrift vorkommt. Wir finden denselben Brüggemann um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Kanzleirat in Glückstadt wieder und hören, dass er durch seine Heirat mit Hedwig Hansen in den Besitz von Ulriksholm auf Fünen kam; auch wird er noch urkundlich am 13. Februar 1680 zugleich mit seinem Bruder Detlev

[1]) R. Schmidt: Kiel. Zeit. 1883. Juli 13. — Bode: Geschichte der deutschen Plastik 162; 218; 221. — Kugler 3, 491. — Otte 2, 444. — Höyen II, 366. Wir glauben nicht, dass das Fehlen der Bemalung aus dem Mangel an Mitteln zu erklären ist. Denn bei der steigenden Vorliebe für die Schnitzerei verlor sich im Süden auch der Geschmack, die Möbel stellenweise zu bemalen, nur die Vergoldung behielt man bei, doch ward auch sie allmählich gemässigt.

Lorentz Brüggemann erwähnt [1]). Ein dritter Brüggemann, Friedrich Christian genannt, der als Jurist in Glückstadt um 1670 lebte, dürfte mit ihnen verwandt gewesen sein [2]). Sollten diese Brüggemann in irgend welcher verwandtschaftlichen Beziehung zu der Husumer Familie stehen, was sich bei näherer Nachforschung wohl feststellen lässt, so würde damit ohne weiteres der Grund zu der Verzierung des Altars klar sein. Dann aber hätten wir auch das Brüggemannsche Wappen entdeckt. Sollte es nicht wahrscheinlich sein, dass es an den beiden beglaubigten Werken des Künstlers irgendwo angebracht gewesen sei? Das Jahr 1668 wird sich auf irgend ein Ereignis in der Familie des Nikolaus Brüggemann beziehen. Wer sehr kühn sein will, mag es selbst mit dem Geburtsjahre des Künstlers in Verbindung bringen, da das Jahr 1468 nach unseren obigen Darlegungen wohl stimmen könnte.

Die späteren Lebensverhältnisse Brüggemanns machen die Voraussetzung notwendig, dass er in Husum, wo er Meister und Bürger war, mit Unterbrechungen gewohnt hat; er muss seinen Heimatsort nur dann verlassen haben, wenn ihn Arbeiten anderswohin abberiefen, und nach jahrelanger Abwesenheit immer wieder dahin zurückgekehrt sein. Hat er wahrscheinlich schon vor seinem Segeberger Aufenthalte hier verweilt und mancherlei für die Marienkirche geschaffen, so wird er gewiss nach Vollendung des Segeberger Altars in seiner Heimat Gelegenheit für seine Kunstübung gefunden haben, auch wenn er nicht mit einem grossen Altarwerke beschäftigt war, das eine jahrelange Arbeit erforderte. Soviel scheint ziemlich gewiss, dass zwischen seinem Segeberger und Bordesholmer Aufenthalt ein längerer Zeitraum liegt. Denn trotz seiner Trefflichkeit wird der Segeberger Altar doch in so hohem Grade von dem Bordesholmer überragt, zeigt sich die künstlerische Entwickelung seines Schöpfers so sehr fortgeschritten, dass beide nicht kurz nach einander entstanden sein und kaum ganz unvermittelt neben einander stehen können.

Während bei dem Segeberger Altar weder der besondere Anlass, der zur Ausschmückung der Kirche führte, noch auch die Zeit, wann er entstanden ist, genau festzustellen ist, lässt sich beides für den Bordesholmer mit grösserer Sicherheit bestimmen.

---

[1]) Lexicon over adelig. familier I, 86.
[2]) Moller: Cimbr. litt. III, s. n.

Die Bordesholmer Marienkirche war seit dem Jahre 1490 im Umbau begriffen; die Veränderungen dauerten bis in das Jahr 1509 fort, und im Jahre 1514 bekam sie eine Orgel [1]). Erst um diese Zeit begann auch wohl die eigentliche innere Ausschmückung. Als nun die regierende Herzogin Anna, eine geborene brandenburgische Prinzessin, die Mutter des späteren Königs Christian III., am 3. Mai 1514 starb, liess ihr Gemahl, der Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein und spätere König Friedrich I., sie in der Klosterkirche beisetzen. Er hatte die Absicht, diese als landesfürstliche Begräbniskirche auszustatten, und schon die Chorstühle zeigen an den Seitenwänden die Wappen Friedrichs und Annas, inschriftlich aus dem Jahre 1509. Nach der Beisetzung seiner Gemahlin liess er dann in den folgenden Jahren ein Monument errichten, das noch in der Kirche aufbewahrt ist. Auf dem bronzenen, mit Apostelfiguren gezierten Sarkophag, der italienischen Künstlern, nach anderen einem Lübecker Meister oder selbst Peter Vischer oder seiner Giesshütte zugeschrieben wird [2]), liegen lebensgross der Herzog selbst mit Anna. Er bekam damals seinen Platz mitten in der Kirche auf dem Grabe selbst, und über ihm hing einst eine silberne, ewig brennende Lampe mit fürstlichen Abzeichen an einer silbernen Kette. Die Inschrift enthält nur die Titel und das Todesdatum Annas; bei dem Namen des Herzogs ist das letztere selbstverständlich unausgefüllt geblieben, da er als König später im Dome zu Schleswig bestattet ward († 1533, April 10). Wir glauben nun annehmen zu können, dass auch die Errichtung des Brüggemannschen Altars mit der Bestattung Annas und der Ausstattung der Kirche als landesfürstlicher Begräbnisstätte in irgend einem Zusammenhange stehe. Es scheint, als wenn noch später in dem herzoglichen und königlichen Hause eine Erinnerung daran geblieben ist, dass eine solche enge Beziehung zwischen beiden bestehe. Als nämlich im Jahre 1613 der Jesuitenherzog

---

[1]) R. Schmidt: Die ehemalige Stiftskirche zu Bordesholm, S. 11. — Haupt I, 521.

[2]) H. Dose (Katal. des Thaulowmuseums, Nr. 891) will aus der Beobachtung, dass die Verkündigung der Maria auf dem Neukirchener Altare, den er auf Grund einiger besonderer Schnitzeigentümlichkeiten dem Brüggemann beilegt, an der östlichen Schmalseite des Bronzegrabmals wiederholt sei, schliessen, dass Brüggemann das Modell zum Bronzeguss in Holz geschnitzt habe.

Wilhelm von Baiern den Herzog Adolf um Überlassung des Brüggemannschen Altars und der Gebeine des wagrischen Apostels Vicelin, die dorthin von Neumünster mit dem Kloster übertragen waren, durch einen eigenen Sendboten bitten liess, bemerkte der Herzog in seiner ablehnenden Antwort unter anderem: „Zu dehme hat unsers Grossvaters, Kunigs Friedrichs Gemhalinnen, in demselben Kloster ihr Begräbniss, also dass wir ohne Vorweiss dasselbe Kloster der angedeuteten Taffel nicht entblössen können noch mügen“ [1]).

Scheint damit der Anlass zur Berufung Brüggemanns nach Bordesholm auch genügend erklärt, so will ich doch noch bemerken, dass in den Jahren 1512 bis 1521 Amtmann von Segeberg und Herr von Stadt und Schloss jener Wulf Pogwisch der Ältere war, der mit seinem ganzen Geschlechte die Verbitterschaft über das Kloster Bordesholm und insbesondere über dessen Kirche die Oberaufsicht führte. Den Bordesholmer Chorherren musste unter allen Umständen das Segeberger Werk und dessen Schöpfer bekannt sein. Da nun das Verhältnis beider Klöster zu einander sich seit einer Reihe von Jahren sehr übel gestaltet hatte und bei den letzten Visitationen in Bordesholm kein Segeberger Prior mehr erschien, so könnte man selbst vermuten, dass die Bordesholmer Chorherren den Segeberger Altar noch haben überbieten wollen. Ausserdem dürfte es wahrscheinlich sein, dass das Kloster sich bei der Ausschmückung der Kirche neben einer Beisteuer der Familie Pogwisch in irgend einer Weise der Beihülfe des Herzogs Friedrich zu erfreuen hatte, zu dem Brüggemann Beziehungen gehabt haben muss. Da der Herzog Husum sehr liebte und oft in dem Hause seines Schwiegersohnes Herman Hoyer daselbst weilte, wo ihm auch von einem Bevollmächtigten des jütischen Adels (Januar 1523) die dänische Königskrone angetragen ward, und ebenso mehrfach in Bordesholm während der Jahre 1514—1520 anwesend war, wie sollte er da nicht von Brüggemann und seiner Kunst gehört und sie bewundert haben? Ist es nicht eine auffällige Thatsache, dass die Schwägerin des Herzogs, die Königin Christine von Dänemark, wie wir gesehen, um dieselbe

---

[1]) Noodt: Bordesh. Merkwürdigkeiten 1737. — Zeitschrift 8, 318 wird aus einer „kurzen Chronik und Beschreibung des Klosters Bordesholm“ v. J. 1627 dieselbe Geschichte von den Reliquien Vicelins mitgeteilt, von dem Altar aber nichts erwähnt.

Zeit durch den Lübecker Klaus Berg in Odense einen grossen Altar herstellen liess, der nach mehrfacher Unterbrechung der Arbeit gleichfalls erst im Jahre 1520 oder 1521 vollendet ward?

So spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass Brüggemann im Jahre 1514 nach Bordesholm berufen ist. Damit würde denn auch die Angabe des Coronaeus, der zuerst von einer siebenjährigen Arbeit des Künstlers berichtet, ihre Bestätigung finden. Aber selbst wenn die angegebene Veranlassung nicht stattgefunden hätte, wäre, wie das Beispiel des Klaus Berg in Odense zeigt, nichts gegen die sieben Jahre der Bordesholmer Überlieferung einzuwenden.

Das Chorherrenstift zu Bordesholm, in dem die Windesheimer Reformation zur Durchführung gelangt war, hatte, wie man aus einem Verzeichnisse vom Jahre 1502 sieht, grosse Besitzungen, um die Kosten für den Bau und die Ausschmückung der Kirche bestreiten zu können, wenn auch zu allem erst die Genehmigung der ritterschaftlichen Familie Pogwisch, die seit lange das Verbitteramt für das Kloster führte, eingeholt werden musste. Es besass den grössten Teil des späteren Amtes Bordesholm, gegen 40 Dörfer, ausser manchen Streuhufen und Ländereien in der Marsch [1]). Obwohl sich um das Jahr 1508 die Schulden von 100 Mark auf 200 Mark vermehrt hatten, so will das doch wenig sagen, da die Zahl der Chorherren von 15 auf 30 gestiegen war und daneben die sonstigen Ausgaben zugenommen hatten. Auch weiss man, dass die Windesheimer, wo sie mit ihren Grundsätzen, die kein Privateigentum duldeten, festen Fuss fassten, gut zu wirtschaften verstanden [2]).

Uns ist aus demselben Jahre (1508, September 9) ein Visitationsbericht über das Kloster erhalten, worin die beiden Prioren Stephanus von Wittenburg aus dem Hildesheimischen und Antonius von Molkenbek sich über das Leben und Treiben der Chorherren

[1]) Hanssen: Das Amt Bordesholm, 9 ff.

[2]) Im Jahre 1515, April 7, quittiert der Rat von Lübeck über 1000 M. L. — Dass das Kloster 1526, 1532, 1543 einen Teil seines Grundbesitzes an Johann Ranzau verkaufte, hing mit den hohen Geldforderungen der Landesherren zusammen. Zeitschr. 14, 138 ff. Nach zuverlässiger Angabe betrugen 1572 die Kapitalien, die das Kloster in Lübeck und Hamburg ausstehen hatte, mit den rückständigen Zinsen gegen 20000 M. — Noodt: Bord. Merkw. 153.

nach Einführung der Reform näher auslassen [1]. Sie heben den christlichen Sinn der Insassen besonders hervor, finden aber auch wegen einiger Unregelmässigkeiten und Überschreitungen der Regel Veranlassung, die üblichen Bussen aufzulegen. An dem damaligen Prior rühmen sie seine gute Lebensführung und Sorge für die Temporalien, doch tadeln sie seine allzugrosse Milde und Nachgiebigkeit, wenn es gelte, die Fehler eines der Konventualen mit Strenge zu rügen; denn viele verletzten das Gebot des Schweigens, manche rebellierten gegen den Prior und widersprächen ihm ins Angesicht, ja hielten sich bei geringer Gelegenheit vom Singen fern [2]. Unter diesen Umständen dürfte sich das Leben Brüggemanns und seiner Genossen während einer langjährigen Gemeinsamkeit mit dem Prior oder Propst, den 28 Brüdern und ihrer „devoten kleinen Dienerschaft“ nicht gerade übel gestaltet haben. Wir kennen auch den Propst, der ihn berief, urkundlich mit Namen; es war Albert Preen, der schon 1502 als Nachfolger des Andreas Laer aus Deventer erwähnt wird und noch 1514 Urkunden ausstellt. Wie lange er indes nach 1514 gelebt hat, lässt sich nicht genau bestimmen. Schon 1520 tritt sein Nachfolger Berenth oder Bernhardus als Propst auf, der noch im Jahre 1553 sein Amt inne hatte. Sicher ist demnach, dass Brüggemann unter den Pröpsten Albert und Bernhard seinen Altar geschaffen hat [3]. Von dem letzteren sind ihm auch ohne Frage die Worte der Inschrift vorgeschrieben, in der der Altar als „ein ausgezeichnetes Werk“ gepriesen wird. Dass der Name des Schöpfers darin nicht genannt ist, ist nicht auffallend, sondern der Sitte der Zeit entsprechend. Man sollte aber doch erwarten, dass der Künstler irgendwo sein Monogramm angebracht hätte; indes ist, wie auf dem Segeberger Werke, nirgend eine Spur davon an einem Felde oder an einer Waffe, wie bei Veit Stoss, aufzufinden.

Es ist hier nicht der Ort, eine spezielle Beschreibung des Altars zu geben, die im letzten Abschnitt in grösserer Ausführ-

---

[1] Zeitschr. 13, 163 und 241.

[2] Dies bezieht sich auf die Verpflichtung der geistlichen Domherren, nicht nur des Tags, sondern auch des Nachts eine bestimmte Anzahl von Gebeten und Gesängen zu Ehren der Maria und der Heiligen in der Kirche herzulesen oder abzusingen.

[3] Westphalen II, 503 ff.



lichkeit folgen wird. Nur auf diejenigen Punkte, die mit unserer Untersuchung in engerer Verbindung stehen, wollen wir hier näher eingehen, um zum Schluss die Idee, die der Künstler in seinem Werke ausdrücken wollte, in kurzen Worten darzulegen.

Wie alle anderen Altarwerke niederländischen Stiles ist auch das Bordesholmer aus Eichenholz geschnitzt; die Figurengruppen, bis zu 16 an der Zahl aus einem Stücke herausgearbeitet, sind wie die Hintergründe des grossen Mittelfeldes aus kräftigen Holzstücken hergerichtet. Noch heute lassen die grossen Bohlen, die zur Ausführung der Mittelgruppe benutzt sind, an ihren durch Feuchtigkeit angefaulten unteren Enden erkennen, dass sie alten Balken oder Ständern entnommen sind. Gerade uraltes Material scheinen die Künstler mit Vorliebe verwendet zu haben, um desto leichter die Schwierigkeiten zu überwinden, die das feste Holz mit seinen groben Poren an den Rändern der Jahresringe dem Schnitzer bereitet. Wenn Coronaeus berichtet, dass das Holz in heissem Öl gesotten sei, so lässt sich bei dem heutigen Zustande des Werkes darüber kein sicheres Urteil abgeben; der jetzige Ton des Holzes spricht eher dagegen als dafür.

Die gleichmässig sorgfältige technische Behandlung des ganzen Werkes, der gleiche saubere Schnitt von der Predella bis zur obersten Spitze zeigt nirgend die Benutzung von Schleifmaterial, überall nur die Anwendung des Schnitzeisens. Man hat gesagt, dass die Meister der Gotik die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge noch nicht gekannt hätten, die heute den Künstlern zu Gebote steht; die ausschliessliche Handarbeit der Alten mit ganz unvollkommenen Werkzeugen (Flacheisen, Hohleisen, Geissfuss) habe Schwierigkeiten zu überwinden gehabt, von denen die Holzschneidekunst der Neuzeit bei der hohen Entwickelung ihrer Mechanik keine rechte Vorstellung mehr habe. Die Technik des Altars scheint dies nicht zu bestätigen. Wer die ungemein zarten und feinen Ornamente, womit die einzelnen Gruppen umrahmt sind, genauer betrachtet, muss zu der Überzeugung gelangen, dass nur mit vollendeten Schnitzwerkzeugen eine derartige Aufgabe, die an die Fertigkeit des Schnitzers die höchsten Ansprüche stellte, durchzuführen war. Brüggemann muss vielartige Werkzeuge zur Hand gehabt haben, vielleicht noch komplizierter geformte, als sie heute selbst in den besten Werkstätten üblich sind.

Es ist keine Frage, dass die Schnitztechnik es weder vorher noch nachher zur Zeit der Renaissance zu einer solchen Höhe der Virtuosität gebracht hat. Alle Ornamente vom Fuss bis zu der obersten Spitze, das gefällige Laub- und Stabwerk, das sich in einander windet, die Bänder, die sich verschlingen und lebendig durch einander schiessen, die runden Bogen, die sich über der geradlinig abgeschlossenen Predella bauen, und die zierlich feinen Baldachine mit dem Säulen- und Statuenwerk, den Aposteln, Propheten, Heiligen, Kirchenlehrern und Engeln, bis hinauf zu der starken Fiale, die mit dem Kruzifixe abschliesst, sind mit gleicher Geschicklichkeit und der peinlichsten Sauberkeit gearbeitet und gehören zu dem Vollendetsten, was die Kunst in dieser Art hervorgebracht hat. Das technische Können scheint sogar den Meister dazu bestimmt zu haben, den meisten Ornamenten eine dem Charakter des Metallstifts entsprechende Behandlung zu geben. Trotz der Schärfe und Sauberkeit, womit jede Einzelheit zur Durchführung gebracht ist, lässt das teilweise Nichtbeachten der Eigenart des Materials hie und da ein Überschreiten der Grenze des Erlaubten erkennen. Auch an Brüggemanns Altar zeigt es sich, dass der Beginn des Verfalls eines Kunststiles sich weder durch mannigfach gekünstelte Formen noch durch die ausserordentliche Höhe einer Technik aufhalten lässt. Man beachte nur die Masswerkornamente oberhalb der geradlinig abgeschlossenen Predellagruppen, in welch bewegter Anordnung sich die vielartig geformten Blattlappen von dem durchgehenden Astwerk abzweigen und wie die Überschläge der Blätter haarscharf und fast nur in der Dicke der üblichen Metallstärke zur Durchführung gelangt sind.

Der Altar ist nicht wie der Segeberger übermalt; insofern bildet er unter den spätgotischen Altären Schleswig-Holsteins eine ganz vereinzelte Erscheinung. Man hat gesagt, die Übermalung und Vergoldung sei vielleicht deswegen unterblieben, weil das Kloster keine genügenden Mittel mehr zur Verfügung gehabt; aber alle Nachrichten, die uns über die wirtschaftliche Lage des Klosters bekannt sind, geben zu einer solchen Annahme keine Berechtigung. Dass Brüggemann vielmehr von vornherein nicht beabsichtigte, seine Figuren mit einer Kreidemasse zu überziehen und sie dann zu bemalen und zu vergolden, ergiebt sich schon aus dem Um-

stande, dass bei einer ganzen Anzahl besonders hervorragender Figuren die Pupillen der Augen durch Schnitte gekennzeichnet und die Augensterne durch Markierung mit Bleifederschwarz hervorgehoben sind. An figürlichen Schnitzereien, die für spätere Übermalung hergerichtet wurden, finden sich niemals Augenlider oder Pupillen durch Schnittlinien markiert, da dies erst nach Auftragung der Kreidemasse, und zwar in diese hinein, vorgenommen ward. So dürfte denn auch die für die Herzogtümer ganz singuläre Weise, die Brüggemann an seinem Bordesholmer Altar anwandte, einen weiteren Beweis dafür liefern, dass er Westfalen und die Rheingegenden auf seiner Wanderung gesehen und hier unbemalte Altarwerke kennen gelernt hat.

Um zu einer richtigen Würdigung des Brüggemannschen Werkes zu gelangen, darf man nicht vergessen, dass der Künstler ebenso wie Klaus Berg, der mit zwölf in Seide gekleideten Gesellen in Odense erschien, mehrere tüchtige Gehülfen zur Seite hatte, und dass seine Kompositionen und Figurengruppen zum Teil auf Dürerschen Holzschnitten beruhen, ja dass sich fast kein Feld an dem ganzen Altar findet, wo nicht einzelne fremde Motive nachzuweisen sind. Da Brüggemann, ganz anders wie sein Zeitgenosse Klaus Berg, nicht bloss die Zeichnungen lieferte, sondern selber Hand anlegte und die Hauptarbeit ausführte, so musste er bei einem so grossen und so umfassenden Werke mit seinen 22 Fächern, worin fast überall ganze Figurengruppen mühsam aus einem Stücke geschnitten, ausser der schwierigsten und zartesten Ornamentik nicht weniger als 398 Figuren bis ins Detail ausgearbeitet sind, mancherlei, vielleicht gar einzelne Fächer ganz seinen tüchtigen Hauptgehülfen überlassen. Wenn es richtig ist, dass auf dem Felde „Abraham und Melchisedek“ der Künstler sich mit zwei Genossen verewigt hat, so haben wir darin ein Zeichen für die hohe Bedeutung, die er ihrer Mitarbeit beilegte. Es ist schon längst bemerkt, dass in den figürlichen Darstellungen im Gegensatze zu der einheitlich gearbeiteten Ornamentik einzelne Gruppenbilder oberflächlicher behandelt sind als andere, dass die ungleiche technische Ausführung der Figuren die Verwendung verschiedener Arbeitskräfte verrate. So hervorragend gelungene Felder, wie z. B. Christus am Kreuze mit den beiden Schächern, „die Geisselung“, „die Vorhölle“ und besonders die vier Gruppen der Predella sind

augenscheinlich von einer Hand geschnitzt und stehen einer anderen Gruppe wie z. B. „Judaskuss“, „Erscheinung unter den Jüngern“ und „Himmelfahrt“ gegenüber, die ähnlich wie auf dem Segeberger Altar in den Scenen, die das Erhabene darstellen, ein weniger hervorragendes Talent verraten.

Es steht fest, dass Brüggemann zu seinen Kompositionen und figürlichen Darstellungen die Dürerschen Holzschnitte benutzt und in plastische Formen übersetzt hat. Da Dürer die „grosse“ (12 Bl.) und die „kleine Passion“ (37 Bl.) im Jahre 1511 vollendete, so konnte die eine oder die andere schon vor 1514 in seinen Händen sein; sie brauchte auch nicht erst von den Chorherren beschafft zu werden, da man bei Brüggemann doch wohl Beziehungen zu Lübecker Händlern oder selbst zu Nürnberg voraussetzen darf. Augenscheinlich hat die „kleine Passion“ ihm bei dem Entwurf seines Werkes als Leitstern gedient [1]). Die besondere Auswahl der Scenen hängt mit der Idee zusammen, die er schon in seinem Segeberger Altar ausgedrückt hatte und jetzt in anderer und vollkommenerer Weise wiederholen wollte. Da die Zahl der Dürerschen Scenen zu umfangreich war, um sie alle verwenden zu können, hat er die ersten acht bis zum „Abendmahl“ nicht berücksichtigt; von den folgenden fehlt aber auch der „Einzug in Jerusalem“, „Christus am Ölberg“, „Christus vor Hannas“ und „vor Herodes“, die „Anheftung ans Kreuz“, „Christi Erscheinung vor Maria“, „vor Maria Magdalena“ und „vor den Jüngern zu Emmaus“. Dagegen hat er, wie es auch sonst vorkommt, das „Abendmahl“ und die „Fusswaschung“ zu einer Scene vereinigt und im übrigen vom „Judaskuss“ bis zum „Weltgericht“ die meisten Scenen, die „Kreuzigung“, „Leichenklage“ und „Himmelfahrt“ etwa ausgenommen, mehr oder weniger benutzt. Als ganz neue Schilderungen sind an der Predella die beiden alttestamentlichen Typen, das „Passahfest“ und „Abraham und Melchisedek“, sowie das „altchristliche Liebesmahl“ hinzugefügt. Wie sich diese drei Scenen unseres Wissens nirgend auf den spätgotischen Altären Schleswig-Holsteins wiederholt finden, so vermögen wir auch nicht die ohne Frage vorhandenen Vorlagen nachzuweisen, denen der Künstler mehr oder weniger gefolgt sein

[1]) Eggers in Grimm: Über Künstler und Kunstwerke, 1865. Übrigens hat von allen Kunsthistorikern zuerst der Kopenhagener Professor Höyen auf dies Verhältnis Brüggemanns zu Dürer aufmerksam gemacht.

könnte [1]). Am engsten hat er sich Dürer, auch in der Gruppierung, angeschlossen in „Vorhölle", „Fusswaschung", „Ecce homo", „Kreuzabnahme", ferner in einzelnen Gruppen in der „Kreuztragung", dem „Judaskusse", dem „Händewaschen des Pilatus" und der „Auferstehung", und daneben an einzelnen Figuren eine ganze Reihe charakteristischer Gestalten herübergenommen, die auf den verschiedensten Feldern erscheinen. Abgesehen von der Christusfigur, von der weiter unten die Rede sein wird, fallen z. B. in die Augen der eigenartige Kriegsknecht mit runder, aus Metallschuppen zusammengesetzter Kopfbedeckung und gestepptem Wams, der bei Dürer vom Judaskuss an siebenmal, bei Brüggemann fünfmal wiederkehrt, Pilatus, der Pharisäer u. a., selbst das Dürersche Bologner Hündchen fehlt nicht.

Für die Frage, ob der Künstler ausser der „kleinen Passion" noch andere Dürersche Zeichnungen benutzt hat, ist die „Geisselung" von besonderer Bedeutung.

Nach der „kleinen Passion" ist augenscheinlich der kalt zusehende Pilatus gegeben; ebenso der eine Büttel zur Rechten Christi, der in der rechten Hand die Geissel schwingt und in der anderen ein Rutenbündel hält; auch der andere Büttel entspricht in dem Oberteil des Körpers der Dürerschen Zeichnung, nur seine Beinstellung ist anders. Was Brüggemanns Darstellung besonders unterscheidet, ist die verschiedene Stellung des an eine Säule gebundenen Christus, die grössere Zahl der im Hintergrunde stehenden Figuren, die bei Dürer alle fehlen, und die berühmte Figur des rutenbindenden Büttels im Vordergrunde, die Dürer in der „kleinen Passion" gleichfalls nicht hat. Woher stammen nun diese Abweichungen? In der „grossen Passion" hat Christus wohl eine ähnliche Stellung wie bei Brüggemann, aber sein Haupt ist emporgerichtet, und ein Büttel zerrt ihn bei den Haaren; wohl erscheint im Hintergrunde eine grosse Zahl von Personen, aber keine ein-

[1]) Wegen der Eigenartigkeit dieser drei Felder, die eng mit dem Altardienst in Verbindung stehen, könnte man vermuten, dass die Chorherren oder der Prior für die Auswahl mit bestimmend gewesen sind. Ich will bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, dass die Klosterbibliothek zwei illustrierte Bibeln enthielt, die (Steffenhagen, Zeitschr. 13, 79) in die Kieler Universitätsbibliothek übergegangen sind: Liber bibliae historiarum et figurarum veteris et novi testamenti Ulmae 1474 und Biblia germanica veteris impressionis Lubec. Steffen Arends anno 1494.

zige davon ist von Brüggemann benutzt; nur allein der rutenbindende Büttel ist ebenso wie bei Brüggemann im Vordergrunde angebracht, aber doch wieder in ganz anderer Gewandung, mit ganz anderer Haltung des Kopfes und ganz anderem Gesichtsausdruck [1]. Vergleicht man ausserdem noch die „Geisselung" in Dürers sogenannter „grünen Passion", die im Jahre 1504 vollendet ward, so nähert sich nur wenig die Stellung Christi, die Neigung seines Hauptes und die Gruppierung der beiden Büttel der Brüggemannschen Auffassung; auch der Büttel, der Christus bei den Haaren fasst, unterscheidet die Scene wesentlich. Wohl ist auch hier der rutenbindende Knecht angebracht, aber doch auch wieder ganz anders in Stellung, Gesichtsausdruck und Gewandung. Ebensowenig wie bei der „Geisselung" kann auch bei anderen Scenen, z. B. der „Kreuzabnahme", von einer Benutzung der „grünen Passion" die Rede sein. Da überdies die Zeichnungen der „grünen Passion" nicht durch Holzschnitt vervielfältigt wurden, wie hätten sie in die Hände Brüggemanns gelangen können? Auch stammt das Motiv des rutenbindenden Büttels sicher nicht aus der „grossen Passion", da deren Benutzung sonst nirgend auf dem Altar nachzuweisen ist [2].

Selbst in dem ganzen Kolorit, sozusagen, ist Brüggemann von Dürer abhängig. Die Architektur in ihrer Mischung dessen, was man damals vor Augen hatte, und von der Antike, die Dürer kannte, ist auch bei ihm vertreten. Wenn es auffällig erscheint, dass der Künstler im Gegensatze zu seinem Segeberger Werke in den einzelnen Scenen selten den Versuch gemacht hat, durch grössere perspektivische Anordnungen im Hintergrunde, wie Architekturen oder in kleinerem Massstabe ausgeführte Figurengruppen, eine grössere Wirkung zu erzielen, so wird dieses auch durch den Anschluss an die Dürerschen Vorlagen erklärt. Wo sie auftreten, wie z. B. in dem Felde „Grablegung" ein Gerichtsdiener, in dem Felde

[1]) Diese Figur in der „grossen Passion" ist in ihrer Gewandung dieselbe, welche in der „kleinen Passion" so oft vorkommt und danach von Brüggemann immer benutzt ist.

[2]) Auf einer Darstellung der Geisselung in einer älteren illustrierten Bibel habe ich eine Figur gefunden, die vollständig dem Brüggemannschen Büttel bis ins einzelne entspricht. Die Herkunft des Holzschnittes ist mir unbekannt; jedenfalls entstammt er nicht der „grossen Passion" Dürers. Übrigens ist der „Rutenbinder" auf dem Tetenbüller Altar (siehe unten) ganz ähnlich dem Brüggemannschen.



„Auferstehung“ die drei Marien, folgt der Künstler dem Vorgange Dürers.

Nach der damals herrschenden Weise redet Brüggemann, wie auf dem Segeberger Werke, so auch hier in seinen Bildern die Volkssprache seiner Zeit und hat demgemäss seine Figuren stark realistisch behandelt, die eben deshalb im Laufe der Jahre je nach dem augenblicklichen oder individuellen Geschmack und Standpunkt die widersprechendste Beurteilung erfahren haben. Ganz auffallend ist dabei in Tracht, Kopfbedeckung u. a. die Anlehnung an einzelne Figuren der Dürerschen Holzschnitte; nirgends erscheint eine Wiederholung einer Gestalt in demselben Äusseren, wie er sie für den Segeberger Altar geschaffen hatte. So treten denn römische Feldherren und Hauptleute zu Ross in mittelalterlichen Rüstungen auf, mit Lanzen in den Händen; römische Kriegsknechte in eisernen Ringgeflechten mit Sturmhauben und kurzen Schwertern, mit Partisanen und Hellebarden, umstehen als schnurrbärtige Landsknechte Kaiser Maximilians mit gespreizten Beinen den Pilatus; Trabanten und Gesellen zeigen sich in den zu jener Zeit gebräuchlichen kurzen Jacken und enganschliessenden Beinkleidern; jüdische Hohepriester erscheinen mit Bischofsmützen und wie die sonstigen Priester ohne Bart. Dagegen sind die anderen Personen, mit Ausnahme jugendlicher Gestalten, meist der Sitte des 15. und des Anfangs des 16. Jahrhunderts gemäss in Halb- oder Vollbärten dargestellt. Auch die Frauenkleider sind ganz nach der damals herrschenden Mode. Dabei schliesst sich Brüggemann hie und da so eng an Dürer an, dass auch bei ihm, ebenso wie auf Klaus Bergs Altar nach dem Vorbilde Cranachs, die Tracht des damaligen Erbfeindes der Christenheit, der turbangeschmückten Türken, durchklingt; selbst eine Hindeutung auf die Tracht der Moskowiter ist nicht übergangen. Offenbar wollte man damit etwas Fremdartiges, Wildes vorführen, das der damaligen Zeit und civilisierten Welt fern lag; auch schien es nötig, einzelne Züge aus dem Orient zu benutzen, um anzudeuten, dass die Ereignisse in weiter Ferne vor sich gingen. Dabei nahm Dürer keinen Anstand, Gerätschaften seiner Zeit einzuführen; Brüggemann, der ihm folgt, hat selbst neben einem Wächter am Grabe Christi ein Handrohr mit Schaftung, Luntenschloss und Visierung angebracht.

So abhängig Brüggemann sich hie und da auch von seinen Vorlagen zeigt, so konnte doch, wo es sich darum handelte, gezeichnete Darstellungen in plastische Freigruppen zu übertragen, von einem blossen mechanischen Kopieren nicht die Rede sein. Selbst in den Scenen, wo er am meisten Dürer folgt, bemerkt man in Einzelheiten eine wohlbedachte Abweichung, wie sie die plastischen Gesetze nötig machten. Gerade die charakteristischen Figuren, die er ihm entnahm, zeigen durchweg in Stellung, Bewegung und Gewandung besondere Abweichungen. Vor allem bewährt er seine Originalität in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe. Die 72 Gestalten der vier des Meisters Weise am meisten kennzeichnenden Scenen der Predella z. B. sind alle individuell aufgefasst, verschieden an Wuchs, Kopf, Alter, im Ausdruck, in Gebärden nnd in der Gewandung; sie machen geradezu den Eindruck, als wenn wir lauter Porträte vor uns hätten. Man kann wohl sagen, dass dem Künstler diese Figuren, die ihm tagtäglich als Modelle vor Augen traten, von allen am besten gelungen sind, wie sie denn auch von jeher am meisten die Bewunderung der Beschauer auf sich gezogen haben und auch am meisten den Charakter des Volksstammes, dem der Künstler angehört, wiederspiegeln. Nicht weniger originell ist die wahrhaft plastische Grösse, Einfachheit und Schönheit seines Gewandstiles, der überall auf Wirkung in der Ferne berechnet ist. Neben manchen mehr phantastischen Kostümen mit den in der Kunst seit Mitte des 15. Jahrhunderts herrschenden brüchigen Faltungen begegnen wir auch Gewändern mit einer Feierlichkeit und einem freien Flusse, wie sie die damalige Kunst nur selten hervorgebracht hat [1]).

In der Schilderung roher Leidenschaft hat Brüggemann ebenso wie Dürer seiner Zeit seinen Tribut dargebracht. Es ist bekannt, wie man in der damaligen Kunst nicht müde ward, gerade die grausigsten Peinigungen und die wilde Raserei der Büttel nachzubilden, um die Sanftmut des Dulders in das rechte Licht zu stellen, so dass wir heute kaum recht begreifen, wie derartige Darstellungen den andächtigen Beschauer erheben konnten. Aber die Freude an wahrheitsgemässer Schilderung verleitete leicht zur Übertreibung des Ausdruckes und der Empfindungen; auch hatten

[1]) Lübke: Zeitschr. f. bild. K. 1, 243.

jene Zeiten stärkere Nerven als die heutige; sie waren an grausige Torturen und Marterungen tagtäglich gewöhnt, und wer einen starken und tiefgreifenden Eindruck machen wollte, musste das Grausige und Schmähliche, das der Erlöser zu ertragen hatte, auf das stärkste betonen. Da überdies die Schilderungen der Altäre im Inhalt und in der Auffassung den Scenen verwandt sind, welche die öffentlichen Schauspiele vorführten, so lebten auch die wüsten Gesellen der Fastnachtsspiele und die Fratzen der Mysterien im Kreise der bildenden Künste. Von Dürers Scenen hat Brüggemann nun gerade diejenige weggelassen, die am meisten diesen grausigen Charakter trägt, ich meine die Kreuzannagelung, die auf schleswig-holsteinischen Altären sonst häufig erscheint.

Da Dürer sich bei dem Entwurf seiner Passion in die biblische Erzählung versenkte, um dem Volke eine Art Andachtsbuch in seinen Bildern zu geben [1]), so hat sein Christus wenig mit dem alten Typus der verzerrten und fratzenhaften Christusfigur gemein; er ist neu und bei aller Hoheit und Milde eine heldenhafte Gestalt. Ebenso erscheint er bei Brüggemann. Überhaupt hat nicht bloss die volkstümliche Kraft, sondern auch das Tiefdurchdachte und Tiefempfundene, das uns aus Dürers Kompositionen entgegentritt, seinen Glanz auf Brüggemann geworfen. Wohl ist an seinem Altar der Reichtum im Aufbau, die Klarheit seiner Anordnung, die eigenartige, energische und dramatische Auffassung zu rühmen, aber wenn man dem Künstler die Ehre angethan hat, um mit Bode zu reden [2]), ihn mit Dürer zu vergleichen oder gar in einzelnen Beziehungen über Dürer zu stellen, so verrät das allerdings eine Überschätzung seiner Bedeutung. Wenn derselbe Kunsthistoriker aber bemerkt, Brüggemanns künstlerisches Empfinden gehe nicht bis zur Abrundung der Komposition und zur Durchbildung der einzelnen Figuren in ihren Details, so ist das Urteil in seiner Allgemeinheit doch höchst ungerecht. Dies gilt wohl für das Mittelfeld des Segeberger Altars, wo die Raumverhältnisse nicht genügend berücksichtigt sind, auch für einzelne Fächer des Bordesholmer Altars, wie die Gruppe der Apostel in der „Erscheinung Christi", aber unter keinen Umständen für die Felder der Predella. Am allerwenigsten darf man von den einzelnen Figuren dieser

[1]) v. Eye: Erläuterungen zu Dürers kleiner Passion. 1872.
[2]) Bode: Geschichte der Plastik 223 ff.

Felder sagen, dass sie „stark vernachlässigt, die Proportionen verfehlt, die Bewegungen und selbst der Ausdruck gelegentlich manieriert seien.“ Denn gerade hier erweist der Künstler sich auch in der technischen Durchführung des Details und in der Feinheit der Charakterisierung als ein Meister ersten Ranges. Darin aber wird jeder Bode beistimmen, wenn er in dem Altar mit seiner derben Kraft der Empfindung, seiner dramatischen Lebendigkeit, mit seinem Reichtum im Aufbau und seiner Klarheit in der Anordnung eine so bedeutsame Leistung anerkennt, wie Norddeutschland und selbst die Niederlande eine zweite nicht aufzuweisen haben.

Die Komposition des Altars, die im wesentlichen in der Anordnung mit dem Segeberger übereinstimmt, läuft in allen Scenen auf die Verherrlichung Christi in seinem Leiden und Sterben für die sündige Menschheit hinaus. Mit Rücksicht auf dieses Moment, das in allen Situationen wiederkehrt, hat man wohl gesagt, der ganze Altar sei von protestantischem Geiste durchweht, trotzdem er für die Marienkirche eines mittelalterlichen Chorherrenstifts bestimmt war. Aber diese Behandlung der Passionsgeschichte ist nicht allein für Brüggemann charakteristisch; sie bildete den stetigen Vorwurf für alle Altäre, die aus den niederrheinischen oder westfälischen Werkstätten hervorgegangen sind. Auch Dürer, dem Brüggemann in seinem zweiten Werke folgte, fasste die Schilderung des Leidens Christi geradezu als seine Lebensaufgabe auf; die Bücher des Alten Testaments blieben für ihn stumm und ihm ebenso fremd wie die mittelalterlichen Heiligenlegenden. Wie Dürer, hat sich Brüggemann in seinen beiden Werken in der Auswahl der Momente, die er plastisch darstellen wollte, wenig von der biblischen Erzählung entfernt und die geschichtliche Seite des Leidens Christi besonders ausgeprägt. Wenn er abweichend von ihm in zwei Scenen der Predella das Alte Testament herangezogen hat, so hat dieses seine bestimmte Beziehung zu dem Hauptgedanken, den er mit den beiden anderen Scenen ausdrücken wollte. Wenngleich der Künstler die beiden Figuren vor dem Altar, wie wir sehen werden, der Legende entnommen hat, so tritt diese auf dem Altar selbst doch ganz zurück. Abgesehen von der Verherrlichung der selbst über Gott den Vater erhobenen Maria mit dem Kinde, in der Gestalt der Jungfrau in der Offenbarung Johannis, auf die er die Aufmerksamkeit noch durch die

beiden auf den Pfeilern vor dem Altar stehenden Figuren besonders lenken wollte, liegt das spezifisch Katholische in der künstlerischen Tradition, der Brüggemann ebenso wie Dürer nachfolgte. In dieser Beziehung steht der Altar ganz auf dem Grunde der mittelalterlichen Kirche, der der Künstler seine ganze Kraft noch widmete, als Luthers Auftreten auch schon in seiner Heimat die Gemüter zu erregen begann. Ich will hier nicht sprechen von dem Weltgericht oder von dem Bilde Gottes des Vaters und der Darstellung der Dreieinigkeit, die auf den schleswig-holsteinischen Altären so häufig wiederkehrt, sondern nur auf einige Einzelheiten hinweisen, die wir heute weniger beachten, weil wir nicht mehr die Gefühle empfinden, die das Herz des mittelalterlichen Christen bei dem Anblick so tief erregten. Wenn sie z. B. das dreimalgefaltete Tuch der h. Veronika in der Kreuztragung erblickten, so dachten sie an die drei Abdrücke des Antlitzes Christi, die noch in der Kirche erhalten waren und als wunderthätig galten; wenn sie die Lenden und Hüften Christi am Kreuze mit einem grossen, im Winde flatternden Tuche umhüllt sahen, im Gegensatze zu den beiden nackten oder nur mit einem Schurze versehenen Schächern, so trat ihnen noch mehr das Bild der trauernden Mutter Maria entgegen, die sich nach der Legende [1]) durch die Scharen der Büttel drängte, ihr grosses Kopftuch vom Haupte riss, um damit die Blösse ihres Sohnes noch vor der Kreuzigung zu decken. Welch eine mittelalterliche Anschauung liegt nicht in den Gestalten des Engels und des Teufels über den Kreuzen der beiden Schächer! Auch wüsste ich nicht, wie das Dogma der Transsubstantiation stärker hätte ausgedrückt werden können, als in den drei Engeln, die nach künstlerischer Tradition das aus Christi Wunden strömende Blut, ähnlich wie in Martin Schongauers „Christus am Kreuz", mit Bechern auffangen. Zwar lassen noch im 16. Jahrhundert und später streng protestantische Künstler bei der Kreuzigung das Blut Christi aus seinen Wunden fliessen und von Engeln auffangen, aber dann hat dies eine ganz andere

---

[1]) Die Legende findet sich in der Abhandlung des Florentiners Bonaventura († 1274): De ligno vitae; es wird darin mit Beziehung auf Offenbarung Johannis 22, 2 ein Bild von Christi Leben, Tod und Verherrlichung gegeben. — Das apokryphische Evangelium des Nikodemus berichtet nur von einem Schurze, den die Kriegsknechte Christo vor der Kreuzigung gegeben hätten.

dogmatische Bedeutung. Wenn z. B. Lukas Cranach auf seiner Darstellung in der Wittenberger Hauptkirche einen Blutstrom aus der Seite Christi strömen lässt, so wird dieses durch den Spruch der geöffneten Bibel, die Luther in der Hand trägt, hinlänglich erläutert: „Christi Blut reinigt uns von aller Sünde" (1. Joh. 1, 7).

Die hervorragende Charakterisierung der einzelnen Personen hat den Chronisten, etwa seit 1700, soweit wir es bestimmen können, Veranlassung gegeben, einige von ihnen mit geschichtlichen Personen jener Zeit in Verbindung zu bringen. Wie der Erlöser, Johannes, Petrus und Maria im wesentlichen sich immer gleich bleiben, so kann man auch unter den weltlichen Gestalten manche mit Angesichtern finden, die mehrmals wiederkehren. Danach erscheint es klar, dass der Künstler dieselben Modelle benutzt und sie unter den Klosterbrüdern oder seinen Gesellen oder sonstwo gesucht und gefunden hat. Unter den Feldern der Predella, die sich durch ganz besonders verschiedenartige Charakteristik der Personen auszeichnen, ist es vor allem die Darstellung „Abraham und Melchisedek" gewesen, in der man Porträtähnlichkeiten mit gleichzeitigen Männern bemerkt haben will. In Melchisedek, dem Priester von Salem, der Abraham den Becher darreicht, glaubte man den Propsten Albert wiederzuerkennen, Abraham, der in voller Ritterrüstung entblössten Hauptes seine Rechte über den Tisch streckt, um den Becher entgegenzunehmen, sollte Johann Ranzau sein, der Vater des gelehrten Heinrich Ranzau [1]). Wie viel auf die den Propsten Albert betreffende Überlieferung zu geben ist, lässt sich nicht mehr sicher ausmachen, da uns kein Porträt von ihm erhalten ist. Man könnte auch an seinen Nachfolger Bernhardus denken, der, wie wir gesehen, wenigstens seit 1520 das Propstenamt bekleidete. Im allgemeinen aber wäre eine solche Verewigung des Stifters des Altars der Sitte der Zeit gemäss, zumal der Propst Albert Preen noch vor Vollendung des Werkes gestorben war. So sind z. B. auf dem vorher erwähnten Odenseer Altar verschiedene Mitglieder des dänischen Königshauses, lebende und verstorbene, in den beiden Seitenräumen des Altarfusses knieend dargestellt, wie sie mit gefalteten Händen zu dem Erlöser aufschauen.

---

[1]) Noodt: Beiträge 2, 43 ff.

Ganz anders steht es mit Johann Ranzau, den man in „Abraham" wiedergefunden hat. Derselbe war 1492 geboren, zur Zeit der Berufung Brüggemanns erst 22 Jahre alt, jedenfalls viel zu jung, um auf dem Altar als Patriarch zu erscheinen, noch nicht „dreier Könige oberster Feldherr und Rat", wie ihn die Geschichte kennt. Überdies war er auf Steinburg bei Itzehoe, wo sein Vater Amtmann war, aufgewachsen, fern von Bordesholm, auch begab er sich schon 1516 auf Reisen, um als ein gläubiger Sohn der mittelalterlichen Kirche weite Wallfahrten nach Compostella, Jerusalem und Rom zu machen, in Jerusalem sich zum Ritter schlagen zu lassen und in Rom dem Papste den Fuss zu küssen. Kurz nach seiner Rückkehr (1520) ward er Hofmeister des Prinzen Christian, des späteren Königs Christian III, und erschien in demselben Jahre, wo Brüggemann seinen Altar vollendete, mit seinem Zöglinge auch auf dem Wormser Reichstage, um hier, von evangelischem Eifer erfüllt, einem eifernden Predigermönch in Gegenwart des Kaisers Karl den bekannten Streich zu spielen. Nirgends sehen wir den jungen Ritter in irgend welcher Verbindung mit dem Kloster Bordesholm, erst 1522 war er auf der Bordesholmer Versammlung anwesend, aber auf Seiten des Herzogs Friedrich. Es wäre geradezu unbegreiflich, wie die der Chronologie unkundigen Chronisten auf ihn verfallen konnten, wenn nicht seine späteren Beziehungen zu Bordesholm ihn in ihren Augen als besonders des Altars würdig hätten erscheinen lassen. Als die Chorherren wegen Geldforderungen der Landesherren von ihren Besitzungen veräussern mussten, erwarb er 1526 das weitentlegene Breitenburg und 1532 und 1543 andere Dörfer von dem Kloster, und in seinen alten Tagen (1556) ward er gar dessen Verbitter [1]).

Wie spät sich erst die Sage von Johann Ranzau gebildet hat, sieht man auch daran, dass die Überlieferung nichts mehr

[1]) Das älteste Medaillenporträt, das wir von Johann Ranzau besitzen, stammt aus dem Jahre 1534; es hat mit „Abraham" durchaus keine Ähnlichkeit und stellt den Ritter in voller Rüstung und Helm mit starkem Barte in blühender Männlichkeit dar. Es findet sich bei Lindenberg: Hypotyposis arcium 1592. — Meier: Münzen und Medaillen der Familie Ranzau. Numismat. Zeitschr. 14, 15. — Luckius: Sylloge numismatum 1620. — Hofman: Danske adelsmänd 1773. I, 71. — Das Grabdenkmal Johann Ranzaus und seiner Gemahlin nach Henniges bei Haupt 2, 479. — Ganz unsinnig ist die Vermutung Schröders, dass Heinrich Ranzau, der erst 1526 geboren ward, auf Brüggemanns Altar dargestellt sei. — Noodt: Beiträge I, 147.

von einer Familie weiss, die vor allen anderen Anspruch hatte, auf dem Altar Brüggemanns im Bilde zu erscheinen.

Das weitverzweigte Geschlecht der Pogwische stand seit alter Zeit, schon vor der Übersiedelung von Neumünster nach Bordesholm (um 1332), mit dem Kloster in enger Verbindung, hatte es reich beschenkt und ohne Entschädigung Jahrhunderte lang „allein um Gottes Willen" das Verbitteramt, d. h. die Civil- und Kriminalgerichtsbarkeit, ausgeübt. Alle Mitglieder der Familie, „geboren oder ungeboren", waren für ewige Zeit in die Brüderschaft und die Memorien aufgenommen und aller ihrer guten Werke teilhaftig. Im Leben wie im Tode erteilte man ihnen die höchste Ehre. Ihre Wappen hingen in der Kirche; hier wurden auch ihre Toten beigesetzt und von den Chorherren mit ganz besonderen Feierlichkeiten zur Gruft geleitet. Man verlas die Namen der Wohlthäter des Klosters, hielt Messen für sie ab, und an die Brüderschaft erging immer die Mahnung: „Lewe fratres, wen gy hebben gebeden vor de lebendigen unde vor de doden, so schole gy ock bidden vor de stifters disses gadeshuses, nemlich vor de Pogwischs, vor de van der Wischen unde vor de thom Knope, dat enen got gnedig sy."

Seit 1490 erhielt das Gesamtgeschlecht die Verbitterschaft auf ewige Zeiten und bewahrte sie auch als eifrige Anhänger der alten Kirche bis zur Aufhebung des Klosters. Wie der Konvent nur in Gegenwart zweier aus dieser Familie einen Propsten wählen durfte, so durfte auch ohne ihre Erlaubnis nicht das Geringste von den Kostbarkeiten der Kirche veräussert werden; Propst und Konvent hatten von ihnen die Genehmigung zum Umbau der Kirche (1490) einzuholen, wozu jedes Familienmitglied 10 Mark spendete [1]. Wenn demnach irgend ein Geschlecht würdig war, auf dem Altar vertreten zu sein, so mussten es die Pogwische sein, von deren Erlaubnis auch der Bau des Altars und die Berufung Brüggemanns abhing. Noch nach der Reformation hielten sie ihre alten Verbindungen mit der Kirche aufrecht und schmückten sie mit prächtigen Epitaphien [2].

---

[1]) Westphalen II, 473. — St. Mag. 9, 104 ff.

[2]) Das aus Eichenholz geschnitzte, grösstenteils in alter Bemalung und Vergoldung erhaltene Epitaph des Wolfgang von Pogwisch († 1553) ist heute im Hamburger Gewerbemuseum. Brinckmann: Hamb. Mus. Abt. Möbel und Holzschn. 83.

Aus allen diesen Gründen glauben wir, dass eine Reihe Charakterfiguren, besonders auf der Predella, der Familie Pogwisch entnommen ist, dass insbesondere der damalige Verbitter Wulf die Ehre hatte, neben dem Propsten auf dem Altar zu erscheinen. War er darauf mit anderen Vertretern seines Geschlechts dargestellt, so waren sie auch immer anwesend, wenn Messen für ihre Seelen gelesen wurden, und wenn das Abendmahl ausgeteilt ward, war es, als wenn sie daran teilnahmen [1]).

Auch den Künstler selbst mit einigen seiner Gehülfen hat man auf demselben Felde „Abraham und Melchisedek" abgebildet gefunden. Die erst aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammende Überlieferung spricht nur allgemein von dem „Künstler und einigen seiner Gesellen im Gefolge Melchisedeks", ohne die Figuren näher zu bezeichnen. So sind darüber denn auch verschiedene Meinungen laut geworden. Ich habe früher die zur Rechten Melchisedeks hinter ihm stehende Figur mit dem Lockenkopf, dem offenen und bartlosen Gesicht, der ihm schief auf dem Kopfe sitzenden Mütze und dem einfachen Mantel, die sich nach der uns den Rücken zuwendenden Gestalt gekehrt hat und mit ihr zu sprechen scheint, für den Künstler gehalten. Fragt man aber nach dem Ursprunge der Überlieferung, so kann sie allein aus der Wahrnehmung entstanden sein, dass drei Personen aus dem Gefolge Melchisedeks mit Schurzfellen versehen sind, und dazu gehört die ebengenannte Figur nicht. Zwei Figuren mit dem Handwerkszeuge stehen im Hintergrunde unter dem Überhange des Felsens, die dritte hinter der Gestalt, die uns im Vordergrunde den Rücken zuwendet. Die beiden ersteren schauen anscheinend so gleichgültig darein, dass man nicht erkennt, wie sie an der dargestellten Scene Anteil haben. Die eine, ein Mann in den mittleren Jahren mit starkem Halbbart, trägt als besondere Auszeichnung eine Brustkette, die sonst allein bei dem auf dem Pfeiler stehenden sogenannten Könige wiederkehrt. Die andere ist eine jugendliche, bartlose Gestalt, die den Beschauer so gutmütig ansieht. Die dritte bärtige Figur

[1]) Von den damals lebenden Pogwischen ist kein Porträt erhalten. Die Grabsteine einiger Verbitter aus älterer und späterer Zeit zeigen ihre Bilder sehr verwischt. Schmidt 15. — Haupt I, 526. Ein Porträt des letzten Vertreters der Familie im Bordesholmer Kloster, des eifrigen Papisten Bertram, findet sich Westphalen III, tab. F. f. — Archiv 4, 601. Stemann: Über die Familie Pogwisch. Jahrb. 9, 419 ff.

mit dem Schurzfelle scheint sich an dem Gespräche der vor ihm stehenden auch nicht besonders zu beteiligen. Der ältere Mann mit der Kette müsste danach den Künstler selbst vorstellen, die beiden anderen, von denen der jugendlich bartlose auch sonst noch, z. B. in der Dornenkrönung, wiederkehrt, seine beiden Gesellen sein. Wenn sich auch nichts Sicheres mehr feststellen lässt, so wird die etwas späte Überlieferung doch nicht ohne Grund sein.

Freilich giebt es daneben noch eine andere Tradition, die jene erstere völlig ausschliesst und trotz ihrer Sonderbarkeit doch beweist, wie wenig sicheren Boden man in dieser Frage unter den Füssen hat. Sie stammt, soweit es sich feststellen lässt, erst aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts [1]) und behauptet, der Künstler habe sich und seine Frau zu oberst auf dem Altar in den beiden Figuren dargestellt, die neben der Maria knieend in flehender Stellung zu Christus aufschauen. Sie werden allgemein als Maria und Johannes d. T. aufgefasst, da es herkömmlicher Brauch war, gerade diese an die Seite Christi, des Weltenrichters, zu stellen. Auch auf dem Segeberger Altar und bei Dürer erscheinen sie in gleicher Bedeutung, um durch ihre Fürbitte die Strenge der Urteilssprüche zu mildern. Einer so strengen künstlerischen Tradition gegenüber ist die Bemerkung, es sei auffallend, die Maria als demütige Magd und als mächtige Himmelskönigin so nahe neben einander zu stellen, ohne Bedeutung.

Von grösserem Interesse sind die beiden Figuren, die auf zwei hohen Pfeilern noch heute in Schleswig, wie früher in Bordesholm, an beiden Seiten vor dem Altar aufragen [2]). Ihre Stellung und Haltung weist deutlich darauf hin, dass sie eine Gruppe bilden und dass der Künstler dabei einen ganz bestimmten Zweck im Auge gehabt hat. Die Figuren müssen eine ganz besondere Bedeutung für den Altar haben und für die Auffassung des Werkes jedem Beschauer eine deutliche Sprache reden. Aber wie ist das Rätsel zu deuten?

Die männliche Figur zeigt das Aussehen eines älteren Mannes mit einem würdigen Gesichtsausdruck, trägt einen langen Bart, einen fremdartigen Turban mit zackiger Krone und ist in einen weiten, mit Pelzwerk gefütterten Mantel gehüllt. An seiner Brust

---

[1]) Danske Atl. VII, 603.

[2]) Noodt: Beiträge 2, 48. — Marmora danic. II, 19.

ist wie an der Figur des Meisters auf dem Felde „Abraham und Melchisedek" eine starke goldene Kette sichtbar, Fussbekleidung und Mantel sind nach damals gebräuchlicher Art. Sein Blick ist scharf auf den Altar gerichtet; seine sorgfältig gearbeiteten Hände, die auf drei Fingern, selbst auf dem Daumen, mit Ringen geziert sind, hat er etwas vorgestreckt, um sein Staunen über das, was er vor sich sieht, auszudrücken. Es ist kein Zweifel, dass ein König oder ein Kaiser dargestellt ist.

Die weibliche Figur mittleren Alters zeigt mit der Linken nach dem Altar, während sie das Haupt zur Seite nach dem Könige wendet, um ihn auf eine besonders bedeutsame Darstellung aufmerksam zu machen. Mit der Rechten hält sie ihr reiches Schleppkleid unter der Brust zusammen; auf dem Haupte trägt sie eine Haube, mit einem Horn auf jeder Seite und mit Perlen bestickt. Ein dünnes schleierartiges Gewand schlingt sich nach hinten über die Haube und fällt über den Rücken hinab, so dass die äussersten Zipfel sich um ihren einen Arm schlingen. Um den Hals trägt sie ein kostbares Geschmeide, aber auf dem Haupte keine Krone, noch ein Diadem um die Stirn: es ist kein Zweifel, sie ist keine Königin oder Fürstin.

Zur Erklärung der beiden Gestalten erzählt der obengenannte frühere Küster der Kirche, Coronaeus, folgende Geschichte: „Im Jahre 1523 kam Christian II mit seiner Gemahlin Isabella und anderen Reisegefährten nach Bordesholm, um den Altar in Augenschein zu nehmen. Der König bewunderte die einzige Kunst in dem Werke, seine Gemahlin aber zeigte ihm die Figuren mit dem Finger. Als Brüggemann das sah, entwarf er alsbald das Ehepaar nach dem Leben. Auf zwei Pfeiler gestellt, werden sie noch heute erblickt."

Man muss annehmen, dass zu Coronaeus' Zeit diese Deutung der beiden Figuren in Bordesholm der herrschende Glaube war [1]; geschichtliche Forschungen hat er nicht weiter darüber angestellt, sonst hätte er wenigstens ein richtigeres Jahr angegeben.

Es steht zunächst zur Frage, ob eine solche Anwesenheit Christians und Isabellas von Österreich, der Schwester Karls V,

[1]) Auch Caeso Grammius p. 34 erzählt dieselbe Geschichte im Jahre 1665. Schwerlich ist ihm der Bericht des Coronaeus bekannt gewesen; er kann die Sage nur bei dem Besuch der Kirche gehört haben.

in Bordesholm sich nachweisen oder ob sich ein Ereignis finden lässt, an das die Erzählung anknüpfen konnte. Dass nun das Jahr 1523, das Coronaeus angiebt, ebensowenig wie 1529, das spätere Chronisten, die im übrigen Coronaeus nachschreiben, nennen, unmöglich das richtige sein kann, braucht niemandem, der die Geschichte Christians II kennt, weiter auseinandergesetzt zu werden. Am 23. Januar 1523 überlieferte ihm in Veile der jütsche Adel seinen Absagebrief, und schon am 14. April verliess er mit Gemahlin und Kindern Kopenhagen und sein Reich, um erst 1532 als Gefangener des Königs Friedrich I zurückzukehren. Anders steht es nun mit dem Jahre 1522, das deswegen auch seit Heimreich (1683) für das Jahr des Coronaeus stillschweigend eingesetzt ist. Aber wie lagen damals die politischen Verhältnisse? [1]) Mit Schweden im Kampfe, mit dem jütschen Adel in heftigem Streite, mit seinem Oheim, dem Herzoge Friedrich von Schleswig-Holstein, wegen der Belehnung Holsteins gespannt und mit Lübeck in Fehde, kam der König nach den Herzogtümern, nicht sowohl um von der Verbindung mit Lübeck abzuhalten, als Hülfe gegen Lübeck zu gewinnen. Am 1. August war er in Flensburg; am Helligbek erschien er wie zur Schlacht gerüstet, um mit dem Herzoge zu verhandeln, ohne dass es zu einem Ausgleich kam. An der Levensau ward die Unterhandlung von dem Prinzen Christian fortgesetzt; der schleswig-holsteinische Adel umringte diesen in voller Rüstung und unterbrach mit kriegerischem Lärm sein Gespräch mit dem Könige. Während der Herzog Friedrich in Kiel geblieben war, begab sich Christian nach Gottorp, wo er übernachtete, dann nach Rendsburg, voll Grimm und Wut über die stolzen Holsten, denen er Rache gelobte. In Bordesholm kam es zur Entscheidung. Der König erschien hier am 13. August mit 24 unbewaffneten Begleitern, der Herzog mit gerüsteter Mannschaft. Auch der Kurfürst von Brandenburg, die Herzöge von Mecklenburg und der Bischof von Ratzeburg waren zugegen, um zu vermitteln.

[1]) Schon in meiner früheren Schrift hatte ich die Überlieferung von Christian II und Isabella für unglaubwürdig erklärt und kurz die gechichtlichen Gründe dafür angeführt. Die Bemerkungen, die z. B. Eggers (S. 23) daran knüpft, nötigen mich, die Sachlage näher darzulegen. Eggers' Worte sind übrigens in diesem Falle ein Beweis dafür, wie alle Kunstkritik, die nur einseitig ästhetisch urteilt und die sicheren Ergebnisse historischer Forschung ignoriert, völlig in der Luft schwebt.

Unter den Begleitern des Herzogs ist Johann Ranzau, Wulf Pogwisch der Jüngere, Klaus von Ahlefeld und Klaus von der Wisch, unter denen des Königs Wulf Pogwisch der Ältere zu nennen. Christian sah sich genötigt, fast allen Forderungen der Holsten nachzugeben. Das Misstrauen und die Abneigung der beiden Fürsten war so gross, dass der Herzog nicht einmal zu einer freien offenen Verhandlung mit seinem königlichen Neffen bewogen werden konnte. Beide Herren sahen sich an dem einen Tage, wo sie im Kloster zusammen weilten, sehr selten und liessen die Verhandlungen durch ihre Räte oder durch die anwesenden Fürsten führen. Christian reiste alsbald ab und war schon am dritten Tage nachher wieder in Flensburg; voll Erbitterung scheute er ohne Rücksicht auf den Vertrag keine Gewaltthätigkeit, den Herzog tief beleidigend.

Unter diesen Umständen kann davon keine Rede sein, dass der König nach Bordesholm gekommen sei, um den Altar zu besichtigen. Wir wollen aber die Möglichkeit nicht bestreiten, dass er mitten unter den schwierigen diplomatischen eintägigen Verhandlungen mit seinen Gegnern noch die Zeit und die Ruhe gefunden habe, die Kirche zu besuchen — wo aber bleibt Isabella, die Königin? Es steht fest, dass sie nicht anwesend war, dass sie nicht anwesend sein konnte, und damit fällt die ganze Geschichte schon in sich zusammen. Aber selbst wenn sie anwesend gewesen wäre, verdiente die Erzählung keinen Glauben. Wie hätte Brüggemann, wenn er überhaupt noch im Jahre 1522 in Bordesholm weilte, auf den Gedanken kommen sollen, dem Könige, der nicht sein Landesherr, sondern dessen Feind war, in der landesherrlichen Begräbniskirche eine solche Huldigung, die höchstens dem Stifter des Altars gebührte, in einem Augenblicke darzubringen, wo die ganze Landschaft, Prälaten, Adel und Städte sich vereinigten, um gegen Christian Front zu machen? Eine grössere Beleidigung des Herzogs, seines Landesherrn, der schon im folgenden Jahre die dänische Krone annahm, liesse sich schwerlich denken. Man hat, um die verlorene Sache annehmbarer zu machen, auch nach Porträtähnlichkeiten gesucht und sie auch richtig zu finden gemeint. Der damals einundvierzigjährige König hatte einen langen Bart, eine stark gebogene Nase, trug ein Barett und wird so auch auf einem Bilde aus dem Jahre 1515 dargestellt, das sich

in der Königl. Sammlung in Kopenhagen befindet. Von der im Jahre 1522 erst einundzwanzigjährigen Königin Isabella wird völlig geschwiegen, weil ihr Alter durchaus nicht passt.

Ist damit die Möglichkeit, dass Christian und Isabella von Brüggemann dargestellt seien, beseitigt, so bleibt noch denkbar, was ich früher vermutet [1]), dass die beiden Gestalten den Herzog Friedrich und seine Gemahlin Anna von Brandenburg († 1514, Mai 3) vorstellen, die gewissermassen dann als die Stifter des Altares erscheinen würden. Indes habe ich mich später durch den Augenschein überzeugt, dass dies nicht möglich ist, da zwischen den Statuen und den Porträten beider keine Ähnlichkeit zu bemerken ist. Wie auf dem Broncekenotaph in Bordesholm zeigt der König Friedrich I auch auf dem Grabdenkmal im Dome zu Schleswig, seinen sonstigen Porträten entsprechend, ein fast ganz bartloses Gesicht, während der sogenannte König vor dem Altar einen langen Bart trägt. Die Herzogin Anna steht ihren sonstigen Porträten gemäss der sogenannten Königin auch dann noch sehr fern, wenn man sich ihr Gesicht stark idealisiert denkt [2]).

Wenn so die beiden Landesfürsten und ihre Gemahlinnen für die auf den Säulen dargestellten Figuren nicht in Betracht kommen, so bleibt nur die Annahme übrig, dass wir in ihnen überhaupt keine geschichtlichen Persönlichkeiten der damaligen Zeit zu suchen haben. Damit ist aber die Frage erst negativ entschieden. Die Forschung fordert, dass auch die Entstehung der Bordesholmer Überlieferung aufgeklärt werde. Wie ist man auf Christian II und seine Gemahlin Isabella in den Bordesholmer Kreisen gekommen? Die eintägige Anwesenheit des Königs im Jahre 1522 kann die Erzählung nicht genügend erklären; es muss ein anderer, besonderer Anhalt vorhanden sein, der die Entstehung des sagenhaften Berichts möglich machte. Wir glauben nun, einer Andeutung Höyens folgend, auf Grund einer mittelalterlichen Legende eine Kombination gefunden zu haben, die in dieser vielverhandelten Streitfrage Aufklärung geben dürfte, und sind der Meinung, dass

---

[1]) Sach: Geschichte der Stadt Schleswig 195. Auf dieselbe Vermutung ist später auch Dose (Kiel. Z. 10847) gekommen.

[2]) R. Schmidt: Marmordenkmal König Friedrichs I im oberen Chor des Domes zu Schleswig. – R. Schmidt: Die ehemalige Stiftskirche zu Bordesholm. — Haupt I, 528.

die Erzählung ihren Ursprung von einem Missverständnisse genommen hat, das sich an den Namen Isabella knüpft [1]).

Es ist bekannt, dass die „Sibyllen" in dem Kultus und in der Kunst des Mittelalters oft auftretende Gestalten sind. Sie gehen auf die Worte zurück, die der Dichter Virgil in der vierten Ekloge der kumäischen Sibylla in den Mund legt:

> „Schon ist das äusserste Alter genaht des kumäischen Liedes,
> und von neuem beginnt der Jahrhunderte mächtiger Kreislauf.
> Schon auch kehret die Jungfrau, es kehrt die saturnische Herrschaft,
> schon ein neues Geschlecht entsteigt dem erhabenen Himmel.
> Sei nur dem kommenden Knaben, vor dem einst das eiserne schwindet
> und ein goldnes Geschlecht sich erhebt in den Räumen des Weltalls,
> sei, o keusche Lucina, ihm hold; schon herrscht dein Apollo."

Es folgt dann die Beschreibung des goldenen Zeitalters, das mit dem Knaben beginne, der göttliches Leben empfangen werde.

Schon frühzeitig sind diese Worte des römischen Dichters von der Kirche missverstanden und auf eine Verkündigung der Erscheinung Christi gedeutet worden; sie tönen in diesem Sinne durch das ganze Mittelalter und haben selbst dem Weihnachtsfeste zum Zeugnis dienen müssen. In einer Predigt am Weihnachtsfeste gedenkt ihrer schon der Papst Innocenz III [2]). Er spricht von den Wundern, die sich bei der Geburt Christi begeben haben sollen, namentlich von der Erscheinung der Jungfrau Maria mit dem Kinde im Himmel, die schon die Sibylla dem Kaiser Augustus gezeigt habe, und beruft sich alsdann auf die Worte Virgils. Der Papst spielt in diesen Worten auf zwei Legenden an, die besonders bei den Franziskanern aufgekommen und durch die ganze Christenheit verbreitet waren.

Die eine berichtet, Kaiser Augustus habe einst die Pythia befragt, wer nach ihm herrschen werde; sie habe darauf anfangs keine Antwort, dann aber die Weisung gegeben, er solle sich schweigend von ihren Altären entfernen, da ein hebräisches Kind, welches über die unsterblichen Götter herrsche, sie heisse, von dem Sitze zu weichen und in die Unterwelt zurückzukehren. Dar-

---

[1]) Vergl. meine Abhandlung über die „Sibyllen" in Hamb. Nachr. Litt. Beilage 1891, Nr. 44. — Piper: Virgil als Theologe und Prophet. 1862. — Höyens: Skrifter II; Kirkehist. Saml. III, 506. — Piper: Mythologie der christlichen Kunst I, 472 ff.

[2]) Innocent. III. Serm. II in festo natav. domini. Opp. p. 88.

auf habe Augustus auf dem Kapitol einen noch stehenden Altar errichtet mit der Inschrift: „haec est ara primogeniti dei (dies ist der Altar des erstgeborenen Gottes).

Bedeutungsvoller für unsere Frage ist die zweite Sage.

Sie erzählt, Augustus habe einst die tiburtinische Sibylla zu sich kommen lassen, um sie über einen Antrag des Senats, der ihm göttliche Ehren erweisen wolle, zu befragen. Sie aber habe geantwortet und mit dem Finger hingedeutet: „Vom Himmel wird der König kommen, der es in Ewigkeit sein soll!“ Sogleich habe sich der Himmel geöffnet und der Kaiser dort eine Jungfrau von herrlicher Schönheit erblickt, auf einem Altare stehend, mit einem Knaben auf dem Arme, und eine Stimme gehört: „haec est ara filii dei (dies ist der Altar des Sohnes Gottes). Alsbald sei der Kaiser auf die Kniee gefallen und habe später dem Senate die Vision kund gethan. Dies sei in dem Gemache des Augustus geschehen, wo jetzt die Kirche St. Maria in capitolio liege.

Infolge dieser weitverbreiteten Legenden sah sich die Kirche seit Anfang des 13. Jahrhunderts genötigt, die Sibylla oder die Sibyllen in den Kreis christlicher Kunstvorstellungen zu ziehen. Es findet sich seitdem in der abendländischen Kunst ein so lebhaftes Interesse für die prophetischen Frauen, dass die Skulpturen, Fresko- und Glasmalereien in den Kirchen mit ihnen geschmückt wurden. In der Regel gab die Darstellung der Geburt Christi dazu die Veranlassung. Stellte man sie nicht in grösserer Zahl dar, sondern einzeln, so musste sie dem Kaiser Augustus ganz der zweiten Legende gemäss das Kommen des Sohnes Gottes offenbaren [1]).

[1]) Die Sibyllen waren noch am Schlusse des Mittelalters und während des 16. Jahrhunderts sehr beliebt. Noch 1531 erschien in Frankfurt ein Volksbuch: „Zwölf Sibyllenweissagungen“, worin jede Sibylle einzeln in Holzschnitt dargestellt ist. Ein Gemälde der westfälischen Schule um 1400 (Berliner Museum), das in der Mitte Maria mit dem Kinde zeigt auf dem Monde, darüber auf Stufen 12 Löwen mit dem Apostolischen Glaubensbekenntnis, hat auf beiden Seiten ausserchristliche Propheten, jeden mit einem Spruch, zur Rechten Virgil, dessen Spruchband die beiden ersten der bekannten Verse aus der Ekloge etwas geändert hat; tiefer und weiter entfernt zu beiden Seiten, je eine Sibylle; auf dem Spruchband der einen liest man die beiden folgenden Verse. Bekanntlich enthalten die Chorstühle im Münster zu Ulm neun Sibyllen als Trägerinnen des Lichtes, welches im Finstern scheint. Daher wird ihnen oft auch eine Laterne oder ein Licht in die Hand gegeben, als Träger evangelischer Verkündigung in der

Auf Grund dieses „Colloquiums der Sibylla mit Augustus“, womit nach allen Berichten der Chronisten die Priester kurz vor der Reformation das Volk in Schleswig-Holstein mit Vorliebe zu unterhalten pflegten, hat denn auch Brüggemann die beiden Figuren entworfen, den Kaiser mit der eigenartigen Krone, die Sibylla, ohne Krone und Diadem, mit dem langen Schleier ausgezeichnet. Nimmt man an, dass von der Sibylla in Bordesholm noch zur Zeit des Coronaeus eine dunkle Erinnerung vorhanden war, die nach der Reformationszeit nicht mehr verstanden ward, so begreift man leicht, wie die Sibylla in Isabella umgedeutet werden konnte, die man als die Gemahlin König Christians II kannte, der einst im Kloster anwesend gewesen war. Selbst wenn erst Coronaeus die Namen verwechselt und die ganze Küstergeschichte konstruiert hätte, was wenig wahrscheinlich ist, so wäre dies bei ihm nicht zu verwundern, da er Brüggemann in dem Dorfe Eidersted bei Bordesholm sterben lässt und dieses, wie wir sehen werden, mit der Landschaft Eidersted verwechselt, in der die Stadt Husum liegt.

So stehen denn der Kaiser Augustus und die Sibylla vor dem Altar, und auf Grund der Legende begreift man auch erst, warum der Künstler sie auf so hohe Säulen gestellt hat. Er wollte auf eine Darstellung oben auf dem Altar aufmerksam machen und musste eben dorthin, auf die Maria mit dem Kinde, oberhalb der Kreuzigung, in der Gestalt der Jungfrau in der Offenbarung Johannis, „bekleidet mit der Sonne und den Mond unter den Füssen“, die Blicke und die Finger lenken. Denn das war das Gesicht, welches die Sibylla dem Augustus verkündete und mit dem Finger zeigte, und im Sinne des Künstlers sollen dieselben Worte, die der Kaiser bei der Erscheinung hörte, auch noch heute jedem Beschauer aus dem Altar entgegentönen:

Dies ist der Altar des Sohnes Gottes!

Coronaeus berichtet im Anschluss an seine Erzählung von dem Besuch Christians II in Bordesholm über die ferneren Schick-

---

Heidenwelt, mit Propheten und Kirchenlehrern zusammen als Zeugen der Wahrheit aus dem Heidentum, Judentum und Christentum. Sie erscheinen an dem Genter Altar von Eyk, in der Sixtinischen Kapelle, fünf an der Zahl, und Rafael lässt 1514 vier Sibyllen in der Kirche St. Maria della pace durch vier Engel mit Schriftrollen ihre Eingebung empfangen.

sale des Künstlers und lässt ihn noch nach Vollendung seines Werkes anscheinend in Bordesholm und Umgegend bis an seinen Tod verweilen.

„Die Herren [1]) von Lübeck“, erzählt er, „baten den genannten Brüggemann, dass er ein diesem (dem Bordesholmer) Altar ähnliches Werk bei ihnen machen möge. Da versprach er ihnen sogar ein noch viel besseres als jenes Bordesholmer Werk zu liefern. Deswegen gaben ihm die Mönche ein Mittel, von dem ihm die Augen wegthränten, so dass er zum Arbeiten nicht mehr fähig war, und endlich ist er bei Bordesholm in dem Dorfe Eidersted gestorben.“

Wer Sagengeschichten kennt, wird keinen Augenblick über die Beschaffenheit dieser echten Küstererzählung in Zweifel sein. Schon in meiner früheren Schrift habe ich auf eine ähnliche Sage im Süden hingewiesen, die sich an Syrlin knüpft, den bekannten „Maler und Bildschnitzer“, wie er sich selbst nennt. „In Blaubeuren in Schwaben“, so lautet die Erzählung, „lebte in alten Tagen ein Bildschnitzer Sürlin, der den noch erhaltenen Altar für die Mönche schnitzte. Als er ihn vollendet hatte und sie ihn fragten, ob er noch etwas Schöneres liefern könne, antwortete er mit ja. Aus Furcht, dass eine andere Kirche in den Besitz eines solchen kommen könne und noch grösseren Ruhm als sie davontrüge, stachen sie ihm die Augen aus. Auch erlaubten sie ihm fortan nicht mehr, das Kloster zu verlassen, um ihre Frevelthat nicht ruchbar zu machen. Da setzte er sich auf den letzten der Kirchenstühle und schnitzte hier sein eigenes Bild, sitzend, blind, niedergebeugt und kummervoll [2]).“

Dieser aus dem Süden stammenden Sage kann ich jetzt noch eine andere aus dem Norden an die Seite stellen. Von der Altartafel in der Kirche von Norre Broby auf Fünen wird in dem Jahre 1755 folgendes berichtet:

„Als der Meister, der den Altar vollendet hatte, gefragt ward, ob er im Stande sei, ein noch besseres oder eben so schönes Altarblatt zu verfertigen, und er darauf freudig mit ja antwortete, da stachen sie ihm die Augen aus, damit dies nicht geschehen

[1]) Priores sagt Coronaeus. Er kann dabei auch an Klostervorsteher gedacht haben; dann aber wäre doch der Plural auffällig.

[2]) Wolf: Deutsche Sagen Nr. 417.

könne und sie nicht ihren Ruhm verlieren möchten. Er aber schnitzte blind und kummervoll sich in die Gestalt eines blinden Mannes an einem der Kirchenstühle [1]."

Die mitgeteilten Sagen, von denen sich die eine wie bei Brüggemann an eine historische Persönlichkeit lehnt, geben beide auch den besonderen Anlass an die Hand, wodurch sie in dem Volksglauben entstanden sind, indem sie an eine charakteristische Figur in der Kirche, wo der Künstler gearbeitet hatte, anknüpfen oder daran haften. Wir dürfen annehmen, dass auch bei der Brüggemannssage etwas Ähnliches der Fall gewesen ist, und setzen auf Grund der Analogie der beiden anderen Sagen voraus, dass sich in der Kirche zu Bordesholm irgendwo an dem Gestühle oder anderswo einst die Darstellung eines alten blinden Mannes gefunden habe, woraus die Erzählung ihren Ursprung nahm. In den Beschreibungen der Kirchen bei Schmidt und Haupt ist freilich keine Spur davon zu finden. Aus katholischer Zeit stammen nur noch die aus Eichenholz gefertigten sogenannten Paterstühle zu beiden Seiten des Chors; von dem ursprünglichen Zierrat ist nur Schnitzwerk an ihren Schmalseiten erhalten, das übrige Gestühl ist neueren Ursprungs. Es scheint auch, als wenn Coronaeus eine derartige Figur nicht mehr gekannt hat, denn sonst hätte er ohne Zweifel in derselben Weise, wie dies in den beiden anderen Sagen geschieht, darauf Bezug genommen.

Die geschichtliche Bedeutung, die man hie und da der Erzählung beigelegt hat, sehe ich nach der obigen Ausführung als beseitigt an. Fragt man, warum Coronaeus oder seine Quelle gerade die Lübecker Herren in Verbindung mit der bösen That der Chorherrn gebracht haben mögen, so lässt sich darauf schwer eine Antwort geben. Da eine Berufung Brüggemanns nach Lübeck nicht stattgefunden hat, so könnte die Erzählung aus einer dunklen Kunde von der früheren Anwesenheit des Künstlers in der Hansastadt oder auch aus den vielfachen finanziellen Beziehungen des Klosters zu derselben entstanden sein, von denen oben die Rede war.

Hat Brüggemann nach unserer Auseinandersetzung nicht nach dem Jahre 1521, d. h. nach Vollendung seines Altars, in

---

[1]) Thiele: Danmarks folkesagn I, 209. Der Bericht gründet sich auf prästeberetn. vom Jahre 1755. Der Altar soll nach einer anderen Überlieferung aus Schonen weggeführt sein. Danske Atl. VI, 743.



Bordesholm seinen ferneren Aufenthalt genommen, um 1522 Christian II zu sehen oder um endlich, wie Coronaeus schreibt, in dem Dorfe Eidersted zu sterben, so braucht man auch deswegen seine weitere Anwesenheit in dem Kloster nicht anzunehmen, weil er noch ferner an der Ausschmückung der Kirche beteiligt gewesen sei. Was man ihm hier etwa an Arbeiten zuschreiben kann, fällt jedenfalls in die Zeit, wo er mit seinen Gesellen an dem Altar beschäftigt war.

Zu ihnen gehört vor allem das Relief des sogenannten „kleinen Bordesholmer Altars“ mit der Kreuztragung und der Kreuzigung (Thaulowmuseum Nr. 83). Unzweifelhaft aus der Brüggemannschen Werkstatt hervorgegangen, steht es doch zu den gleichen Scenen des grossen Altars in einem eigenartigen Verhältnisse. Die ganze Anlage der beiden Darstellungen ist dieselbe, wenn auch in der Architektur und den in den Fensteröffnungen sichtbaren Zuschauern von einander abweichend. Dabei ist die Zahl der Figuren im Hintergrunde, wie auf den beiden Seiten, auf dem Relief weit geringer und demgemäss auch die Gruppierung wesentlich anders, nicht weniger die Gewandung und Kopfbedeckung der sich wiederholenden Figuren. Auf der Kreuztragung ist der einzige Reiter mit dem Streithammer an die Stelle des hinteren Reiters auf dem grossen Altar getreten; die Reihe der Kriegsknechte im Hintergrunde fehlt ganz, auch die den Johannes höhnende Figur. Ganz ähnlich ist dagegen Christus unter dem Kreuze zusammengesunken, aber die drei Kriegsknechte, die mit ihm beschäftigt sind, erscheinen in weit bewegterer Haltung. Der eine hinter dem Kreuze schwingt eine Rute in der erhobenen Rechten, der zweite, ohne Hut, einen Knittel und flucht mit aufgerissenem Munde; der vorderste mit dem schief auf den Kopf gedrückten Hute zerrt mit der Rechten den Heiland an einem Stricke, nicht tief gebückt, wie auf dem Altar, sondern aufrecht stehend, mit mächtiger Anstrengung nach vorwärts, während er mit der Linken die Hellebarde gegen den Boden stemmt. Simon von Kyrene, der das Kreuz angefasst hat, erscheint in wesentlich gleicher Haltung und Stellung, aber in ganz anderer Gewandung und mit Kopfbedeckung; er richtet ähnlich wie auf dem Altar das Gesicht empor und schaut nach vorn, aber es fehlen hier die ihn zur Hülfe anfeuernden beiden Kriegsknechte, besonders der vor ihm stehende, dessen Drohung seine Haltung auf dem grossen

Altar erklärt. Die h. Veronica liegt in beiden Darstellungen auf den Knieen, hält Christus das Schweisstuch hin, um damit sein Antlitz abzutrocknen, aber der Faltenwurf ihres Gewandes ist ganz verschieden. Eigenartig ist für den kleinen Altar die Darstellung, worin vorne im Zuge ein barhäuptiger Kriegsknecht die beiden nackten Schächer, deren Hände auf den Rücken gebunden sind, bergan auf die Kreuzigungsstätte führt; sie verbindet die beiden behandelten Scenen. Auf dem grossen Altar sind die Schächer bei der Kreuztragung nicht sichtbar.

In der Kreuzigung sind Christus und die beiden Schächer im wesentlichen gleich behandelt; Christus ist um die Lenden mit einem langen Tuche umhüllt, die beiden Schächer sind ohne Schurz und haben ihr linkes Bein mit dem Nagel losgerissen; doch sieht man nach älterer Weise die Füsse Christi nicht wie auf dem grossen Altar übereinandergelegt und mit einem Nagel durchbohrt, sondern auf einem Brett nebeneinander mit zwei Nägeln befestigt; auch hat Christus sein Haupt nach entgegengesetzter Seite geneigt. Es fehlen auch, wie auf dem Segeberger Altar, der Engel und der Teufel über dem Kreuze der beiden Schächer sowie die drei Engel, die Christi Blut auffangen. Von den vier dargestellten Reitern halten zwei rechts und zwei links vom Kreuze Christi ähnlich wie auf dem grossen Altar. Maria Magdalena kniet betend vor dem Kreuze, aber in ruhiger Haltung; die Mutter Maria, die ohnmächtig umsinkt, wird von Johannes aufgefangen, aber die helfende Maria Salome steht ihm nicht zur Seite. Die beiden Gruppen, der sogenannte Schriftgelehrte oder Evangelist und die beiden Kriegsknechte, die sich um den Rock Christi streiten, sind augenscheinlich völlig gleich behandelt, aber während sie auf dem Altar an die Seiten zu äusserst auseinandergerückt sind, stehen sie auf dem Relief nebeneinander.

Es ist keine Frage, dass die Entwürfe zu diesen Darstellungen von einer Hand herrühren; nur darüber kann man streiten, welche von ihnen die frühere ist. Wenn man das Relief eine blosse Wiederholung der beiden Scenen des Altars genannt hat, so ist das jedenfalls unberechtigt. Ganz abgesehen von der weit geringeren Zahl der vorgestellten Figuren, wofür der Grund wenigstens nicht immer zu erkennen ist, zeigt das Relief doch eine grosse Selbständigkeit; das gesonderte Annageln der beiden Füsse Christi,

das Fehlen der Engel und Teufel, die verschiedene Gruppierung des Schriftgelehrten und der beiden um den Rock streitenden Kriegsknechte, besonders aber die eigenartige und auf dem grossen Altar fehlende Gruppe des Kriegsknechtes mit den beiden nackten Schächern, die bergan steigen und so die Scenen verbinden, weisen darauf hin, dass der Entwurf und die Ausführung früher fallen als die der gleichen Scenen auf dem Altar. Die etwas auffällige Haltung des Simon von Kyrene scheint erst später in dem grösseren Entwurf, wo mehr Raum für Figuren war, durch den drohenden Kriegsknecht erläutert zu sein. Herr H. Dose macht mich noch darauf aufmerksam, dass der linke Unterarm der Veronica auf dem Relief zu lang ist, eine Fehler, der später auf dem Altar verbessert ward; auch trete an ihrer Figur die sich mehrfach bei Brüggemann wiederholende Eigentümlichkeit hervor, dass das linke Auge etwas zu niedrig geschnitzt sei.

Wir dürfen als sicher annehmen, dass diese Kreuztragung und Kreuzigung einst auf dem Kreuzaltar der Marienkirche gestanden hat, der in deren Mitte errichtet war[1]; es liesse sich vermuten, dass auch die übrigen 13 Altäre mit ähnlichen Aufsätzen geziert gewesen seien, indes ist davon nichts erhalten.

Über den Schöpfer des hölzernen Schnitzwerks mit der Figur des h. Augustin, des Schutzpatrons des Klosters, das noch heute, wenn auch restauriert, in der Bordesholmer Kirche aufbewahrt wird, lässt sich wenig Sicheres feststellen. Wahrscheinlich stammt es aus derselben Zeit, wo die Klosterkirche mit den anderen Bildwerken ausgeschmückt ward, und enthält dabei in seiner ursprünglichen Ausführung nichts, was der Hand Brüggemanns unwürdig wäre. 1,60 m hoch und 1,04 m breit, glänzt es in Gold und Farben; die Auffassung ist derb naturalistisch mit einer gewissen eckigen Manier in der Behandlung des Gewandwurfs. Der Heilige ist in einen grün metallisch schimmernden, reich damaszierten Mantel gehüllt; sein Obergewand erglänzt in Goldfarben, sein Untergewand ist rot gefärbt. Gold und Edelsteine schmücken seine purpurne Bischofsmütze, und zu seinen Füssen liegt sein Wappenschild mit einem flammenden roten Herzen. Das Ganze umrahmt ein spätgotisches, goldbronziertes Rankenwerk, und in der unteren Einfassung windet sich wohlgebildetes gotisches Laubwerk um einen Stab[2].

[1] „Circa medium templi altare est sanctae crucis." Coronaeus.
[2] R. Schmidt: Die ehemalige Stiftskirche zu Bordesholm, S. 11.



Nach Coronaeus sollen zwei spätgotische Altäre, die sich zu seiner Zeit noch in den zu dem Kloster Bordesholm gehörenden Kirchen zu Neumünster und Brügge befanden, mit Brüggemanns und seiner Gesellen Thätigkeit in dem Kloster in Verbindung stehen; für den Neumünsterischen Altarschrein beruft er sich indes nur auf die Volksmeinung [1]), der schwerlich irgend ein Gewicht beizulegen ist. Das Bildwerk zeigte in vergoldeten Figuren auf Goldgrund u. a. die Verkündigung, auf der der Engel Gabriel ein Schriftstück in sogenannten „lombardischen" Buchstaben hielt. Nachdem es 1812 mit dem Abbruch der Kirche entfernt war, blieb ein Teil, die Kreuzgruppe, als Altarstück in der Interimskirche zurück. Während der übrige Altar zu Grunde ging, ward dieser Rest nach mancherlei Schicksalen in das Thaulowmuseum (Nr. 1210) gerettet [2]). Er stellt in nicht ungeschickter Arbeit Christus am Kreuze mit Maria und Johannes zur Seite dar und erinnert an Martin Schongauers Kupferstich. Den Altar in Brügge lässt Coronaeus von einem Gesellen Brüggemanns verfertigt sein. Das Wenige, das heute noch von dem ursprünglichen Werke übrig ist, z. B. der Baldachin, macht ein Urteil unmöglich [3]).

Seitdem Brüggemann Bordesholm verlassen hat, d. h. mit dem Jahre 1521, schwindet alle sichere Kunde von seiner ferneren Thätigkeit. Man könnte vermuten, dass der Ruhm seines Werkes eins oder das andere der reichen Klöster gleicher Richtung, wie Mohrkirchen, Cismar, Reinbek, Preetz, veranlasst hätte, ihn mit einer gleichen Aufgabe zu betrauen, oder dass die einflussreichen Pogwische ihn ferner in ihre Dienste gezogen hätten. Aber abgesehen davon, dass Ranzau davon schweigt, hat eine genaue Nachforschung in dieser Beziehung zu keinem Ergebnis geführt; auch glauben wir, dass die bald eintretenden reformatorischen Bewegungen dem Künstler keine genügende Zeit gewährt haben, ein grösseres Altarwerk zu vollenden. Da nun auch die Nachrichten der späteren Chronisten über seine sonstige Thätigkeit sehr dürftig und wenig zuverlässig sind, so ist den Hypothesen das weiteste Feld

[1]) Auffällig ist auch der Ausdruck: monumentum quoddam conspicuum für einen Altarschrein, den er doch kennen musste.

[2]) Antiq.-Ber. 13, 2. — Staatsb.-M. 1, 625. — Haupt I, 538.

[3]) Haupt I, 531. — Woher Jürgensen (Schlesw. Kunstbeiträge 1792, S. 83 und 84) die Fabel hat, dass der Brügger Altar nach Segeberg gebracht und derselbe sei, der jetzt in der Segeberger Kirche stehe, ist mir unbekannt.

eröffnet und die grosse Neigung zu erklären, in jedem mehr oder weniger bedeutenderen Altarwerke der spätgotischen Zeit die Hand Brüggemanns zu vermuten. Nur soviel ist unseres Erachtens einzuräumen, dass vor dem Segeberger und zwischen diesem und dem Bordesholmer Altar einzelne, bisher unbestimmbare grössere Werke liegen können.

Ist unsere Annahme begründet, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts alle kunstreichen Altäre niederländischen Stiles aus der Fremde eingeführt sind, wenn nicht einzelne von wandernden oder ins Land berufenen niederländischen Meistern herstammen, so könnte sich mit Brüggemanns Auftreten, mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts, die Kunstübung in Schleswig-Holstein schon selbständiger entwickelt haben, ohne doch die hergebrachte Einführung völlig zu beseitigen. Da Brüggemann schwerlich der einzige einheimische Bildschnitzer war, der „niederländische Arbeit“ kennen gelernt hatte, auch seine Gehülfen sicher wenigstens nicht alle niederländischer Herkunft gewesen sind und auch das Land nicht alle wieder verlassen haben dürften, so müsste man doch auf eine Reihe von Schnitzaltären stossen, die einheimischen Ursprungs sind. Aber auch jetzt ist uns von einheimischen Meistern kein einziger urkundlich mit Namen bekannt, und nur wenige Altäre sind zeitlich genau zu bestimmen, obwohl doch manche von ihnen eine mehrjährige Arbeit erforderten.

Für Altäre heimischen Ursprungs lassen sich deshalb zunächst nur die Werkstätten in Flensburg und Husum in Betracht ziehen, in denen die Bildschnitzer höchstens bis Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts für Kirchen und Klöster Altarwerke geschaffen haben könnten, falls sie die niederländische Schule bei einem Meister durchgemacht hatten; freilich wissen wir urkundlich davon so gut wie nichts. Wohl kennen wir einen Maler und Bildschnitzer aus jener Zeit, den schon genannten Hans Grote aus Flensburg, der, bereits 1518 Ältermann seines Amtes, erst 1560 starb, aber, von einem Kruzifix in Gelting (1525) abgesehen, erfahren wir nicht das Geringste davon, dass er oder seine Amtsgenossen irgend welche Altäre in früheren Jahren geschaffen haben[1]). Auch lässt die wenig das Handwerksmässige überragende Geltinger Arbeit dies durchaus unwahrscheinlich erscheinen.

[1]) Seidelin II, 118, 131, 594. — Haupt III, 11.



Aus der Zeit, wo Brüggemann schwerlich schon das Segeberger Werk vollendet hatte, stammt der ziemlich handwerksmässig gearbeitete Altar in der Klosterkirche zu Kiel (1506) mit der Kreuzigung in der Mitte und daneben Apostelfiguren, sowie der Altar zu Kotzenbüll (1506), der auf dem Mittelfelde die Kreuzigung, im Hintergrunde die Kreuztragung, die Annagelung und die Grablegung, im Vordergrunde die heiligen Frauen mit Johannes, acht Reiter und drei würfelnde Kriegsknechte zeigt. Während in den folgenden Jahren tüchtige Meister an dem Gestühle zu Bordesholm (1509) und an dem des Schleswiger Domes (1512) arbeiten, gehören der Zeit des Bordesholmer Altars an das nur teilweise erhaltene mittelmässige Werk zu Eken (1515) mit den Aposteln in Relief an den Flügeln, der frühere Marienaltar in Hütten (1517) mit der Darstellung der 11000 Jungfrauen an der Staffel, der verlorene Marienaltar in Büsum (1520), der noch heute in seiner vollen Farbenpracht strahlende Altar in Loit (1520) mit der Kreuzigung und vier das Blut Christi auffangenden Engeln in der Mitte, im Hintergrunde, ähnlich wie der Kotzenbüller, mit der Kreuztragung, der Annagelung, den Würflern und der Grablegung, und zwei Jahre später schmückt sich die Kirche zu Tetenbüll mit einem trefflichen Werke (1522), auf das wir unten zurückkommen. Nehmen wir dazu die ganze Reihe von Altären, die sonst noch aus dieser Zeit stammen, so geben sie ein mannigfaltiges, farbenreiches Bild von der hohen Blüte der spätgotischen Kunstübung kurz vor ihrem Verfall und zugleich ein glänzendes Zeugnis von der Freude, die man damals kurz vor der Reformation auch nördlich der Elbe, wie in anderen deutschen Landschaften, an der Ausschmückung der Kirchen mit Bildwerken hatte. Es muss hier genügen, auf die wichtigsten kurz hinzuweisen, die ebenso wie ihre Vorläufer alle dem niederländischen Typus in Aufbau und Auffassung entsprechen.

Der Gettorfer Altar zeigt die Maria mit dem Kinde im Rosenkranze, wobei Engel Schilde mit Hand, Fuss und Herz Christi halten, und Flügelscenen aus der Jugendgeschichte Christi; der Neukirchener (Thaulowmuseum, Nr. 891) die Kreuzigung im Mittelfelde, auf den Flügeln die Verkündigung der Maria und die Geburt Christi, die Weisen aus dem Morgenlande und die Darstellung im Tempel; der Witzworter die Kreuzigung, im Hintergrunde die

Annagelung und Grablegung, auf den Flügeln Christus vor Pilatus, die Geisselung, die Leichenklage und die Auferstehung; der Altar zu Osterhever die Kreuzigung, mit Verspottung und Geisselung, Auslieferung Christi und Annagelung als Flügelscenen; die aus der Rendsburger Kirche stammenden Fächer enthalten Scenen aus der Passionsgeschichte, wie den Streit der Kriegsknechte, die Geisselung, Ecce homo, die Kreuztragung, die Auferstehung u. a. (Thaulowmuseum, Nr. 255, 270—72, 274, 277—78, 280, 282); der Altar zu Avetoft hat die Kreuzigung im Mittelfelde, die Annagelung, die Kreuztragung und Grablegung im Hintergrunde; der Pelwormer die Kreuzigung und Hintergrundsscenen, sowie Passionsscenen auf den Flügeln; der Enger die Kreuzigung ohne Engel neben Scenen aus dem Leben der h. Katharina; der Altar zu Osterlügum zeigt die Kreuzigung mit drei Engeln, darüber in halber Figur Gott den Vater und auf den Flügeln Gethsemane, Geisselung, Verspottung und Grablegung; der Neukirchener (Tondern) Gott den Vater mit dem Sohne im Arme, die beiden Johannes und darüber Engel mit den Leidenszeichen, auf den Flügeln Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers; das Werk zu Ulkebüll enthält die Anbetung der Könige und Scenen aus dem Leben Marias und des h. Franziscus; das Bedsteder die Kreuzigung mit vier Engeln, auf den Flügeln Apostelfiguren; das Klanxbüller die Familie der Maria, darüber Gott den Vater in Halbfigur, auf den Flügeln Apostel und heilige Frauen. Auf den Altar aus der Kapelle des Goschenhofes zu Eckernförde (Thaulowmuseum, Nr. 896), den Delver Altar (Meldorfer Museum), von dem nur die Kreuzgruppe, einige andere Scenen und einzelne Figuren erhalten sind, auf das Relief der Auferstehung zu Heide, die Altäre zu Meldorf, Schwabsted, Gelting, Leck, sowie auf das Hviddinger Werk werden wir in anderem Zusammenhange zurückkommen.

Angesichts dieser zahlreichen Reihe haben wir doch einigen Grund zu der Annahme, dass uns in manchen von ihnen die heimische Kunstübung vor Augen tritt, wenn sie auch in ihren besten Leistungen noch immer ziemlich weit hinter dem Segeberger Altar zurückbleibt. Dabei lässt sich, wie bei ihren Vorläufern vor 1500, wieder die eigentümliche Beobachtung machen, dass diese spätgotischen Werke vor allem in den westlichen Landschaften, besonders in friesischen Gegenden, verbreitet sind.

Von besonderer Bedeutung für unsere Untersuchung ist die Stellung, die diese Altarwerke zu den Brüggemannschen Schöpfungen einnehmen. Man erkennt leicht, dass einige von ihnen in Aufbau und Auffassung sich einander näher stehen als andere, dass sie aus verschiedenen Werkstätten hervorgegangen sind, aber alle ohne Ausnahme folgen sie der früheren Weise der Bemalung und Vergoldung des Segeberger Altars, ohne doch im übrigen irgend eine Anlehnung an ihn zu verraten. Man sieht daraus, dass der unbemalte Bordesholmer, wie dies bei der späten Zeit seiner Vollendung auch nicht anders zu erwarten ist, auf die Entwickelung der Spätgotik Schleswig-Holsteins keinen weiteren Einfluss ausgeübt hat. Auf keinem werden auch unseres Wissens die dem Bordesholmer Werke besonders eigentümlichen Scenen, wie das „Passahfest", „Abraham und Melchisedek" und das „altchristliche Liebesmahl", wiederholt. Soweit wir sehen, findet sich auch nur auf einem späteren Werke eine grössere Anlehnung an einzelne andere Scenen. Ebensowenig lassen sich besondere Spuren erkennen, dass dem Schöpfer irgend eines der genannten Altäre die von Brüggemann benutzten Dürerschen Holzschnitte bekannt gewesen sind. Müssten sich davon nicht vielfache Erinnerungen finden, wenn Brüggemann oder seine Schüler und Gefährten noch weit in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts hinein grössere Altäre für Kirchen gearbeitet hätten?

Als Grundlage für eine geschichtliche Untersuchung, ob eins der aufgeführten Werke aus der Werkstatt Brüggemanns selbst, etwa in der Zeit vor und nach seinem Segeberger Aufenthalte, hervorgegangen sei, lässt sich bei dem Mangel an aller urkundlichen Nachricht zunächst nur der Bericht Ranzaus verwerten, in dem es heisst: „ausser anderen ausgezeichneten Denkmälern habe der Künstler die Tafeln zu Bordesholm und Segeberg hinterlassen". Wir dürfen Ranzaus Worte genau nehmen, denn er wusste genau, was er sagte, indem er seine Bemerkung noch einmal wiederholt. Mit anderen Worten: Ranzau kannte wohl andere Werke Brüggemanns, aber keine anderen Altartafeln als die beiden genannten. Da Ranzau ein ausgezeichneter Kenner des Landes, der Städte, Flecken und ihrer Kirchen, der Klöster und ihrer Kunstschätze war und gerade für Brüggemann ein besonderes Interesse gefasst hatte, so hat man allen Grund, in seinem Urteil vorsichtig

zu sein. Es ist geradezu undenkbar, dass ein Mann, der mit so schönen Worten die Stadt Husum schildert, die Kirche als „gar zierlich" preist und bei Erwähnung des Klosters und Gasthauses auch Brüggemanns gedenkt, nicht eines Altars von ihm in der Marienkirche daselbst Erwähnung gethan hätte, wenn er wirklich, wie spätere Chronisten wollen (siehe unten), von dem Künstler stammte oder auch nur eine Überlieferung davon in Husum vorhanden gewesen wäre. Und wie steht es mit den Altären in den anderen städtischen Kirchen, die Ranzau überall in seiner Beschreibung berührt? Weder den vortrefflichen Flügelaltar in Meldorf [1]) mit der Kreuzigung im Mittelfelde und vier Flügelreliefs, Kreuztragung, Grablegung u. a., noch das bemerkenswerte Relief der Auferstehung in Heide [2]), das durch seine malerisch-architektonische Behandlung und durch kleine Nebenscenen sich auszeichnet, nennt Ranzau; er nennt auch nicht das schöne Rendsburger Werk [3]), von dessen Resten im Thaulowmuseum das Ecce homo nur leise Anklänge an die gleiche Darstellung des Segeberger Altars zeigt, und ebensowenig den mehr dem Bordesholmer sich nähernden Eckernförder Goschenaltar mit Johannes dem Täufer, Maria, Elisabeth und ihren Angehörigen im Hauptfach und den Nothelfern nebst der Madonna in der Predella, obwohl ihn einer seiner Standesgenossen, der Geistliche Gottschalk von Ahlefeld († 1535), gestiftet hatte [4]). Sicher würde Ranzau nicht unterlassen haben, den einen oder den anderen dieser Altäre zu erwähnen, wenn irgend eine Tradition auf Brüggemann oder seine Werkstatt geführt hätte.

Für die Herkunft der ditmarsischen Altäre lässt sich ausserdem noch ein anderer Gesichtspunkt geltend machen, der mir nicht ohne Bedeutung zu sein scheint. Wer sich nur einen Augenblick vor Augen hält, wie lange vor der Schlacht bei Hemmingsted (1500) und lange nachher die nationalen und politischen Verhältnisse im Lande lagen, welch ein Hass zwischen Ditmarsen auf der einen

---

[1]) Templum d. Johanni sacrum et turri eminenti conspicuum. Ranzau.

[2]) Templum habet equestri d. Georgio sacrum idque unicum. Ranzau.

[3]) Templa, quorum unum in suburbio, alterum in urbis meditullio d. Mariae sacrum, cuius turris aedificata fuit a. c. 1454 sumtibus duorum civium et tertium s. Spiritus in Nosodochium conversum est. Ranzau.

[4]) Xenodochium ab Ahlefeldiis fundatum et sacello ac mediocribus reditibus ornatum et dotatum. Ranzau. Vergleiche über den Goschenhof Jensen 1206.

und Holsten, Eiderstedern und Husumern auf der anderen Seite bestand, wie sie sich in ewigen Fehden mit Mord und Brand gegenseitig heimsuchten, wird es für unmöglich halten, dass Brüggemann als einer der den Ditmarsen so verhassten eiderstedschen Unterthanen desselben Herzogs Friedrich, der kaum mit dem Leben aus der Schlacht entkommen war, oder seine Schüler und Gefährten jemals in Heide, Meldorf, Delve oder sonst für die Kirchen daselbst gearbeitet haben. Wie die Ditmarsen gesinnt waren, sieht man insbesondere aus ihrem erneuerten Landesgesetz (1506, März 7), nach dem jedem Landesgenossen bei der hohen Strafe von 60 Mark verboten war, irgend etwas in den friesischen oder holsteinischen Gegenden zu kaufen oder zu verzollen [1]. Wohl ist begreiflich, dass sie aus der reichen, in der Schlacht gewonnenen Beute ihre Kirchen in der Folge ausschmückten, aber wo waren in Ditmarschen selbst die Snitker zu finden, die Altäre niederländischen Stiles schaffen konnten? Die enge Handelsverbindung der freien Bauerschaften mit den Hansastädten, mit Bremen, mit Hamburg und Lübeck, die auch den Frieden mit den Holsten vermittelten, lässt vermuten, dass sie ebenso wie alle ihre sonstigen Bedürfnisse die Altäre für ihre Kirchen als Handelsware aus der Fremde bezogen haben.

Ranzau berührt die Kirchdörfer mit ihren Kirchen in seiner Beschreibung nicht, und doch findet sich in ihnen eine Reihe von Altären, die ein glänzendes Zeugnis von der Blüte der Spätgotik ablegen. Aus der Zahl der oben aufgeführten Werke werden mit Recht die Flügelaltäre zu Witzwort und Osterhever, sowie die Kreuzgruppe in Kotzenbüll und der Altar Johannis des Täufers in Neukirchen (Tondern) mit der Dreieinigkeit im Mittelfelde als besonders bemerkenswert bezeichnet; aber sie stehen doch der Brüggemannschen Stilweise ziemlich fern. Auch kann ich nicht finden, dass an dem sonst trefflichen Geltinger Werke, dem der Lecker Altar, wenngleich in kleinerer Form und mit weniger Figuren ausgeführt, in allem wesentlichen entspricht, sowohl an der architektonisch angelegten Kreuztragung, auf der die Jünger und die

[1] Von den mehr als hundertjährigen blutigen Fehden der Ditmarsen mit den Eiderstedern und Holsten (vor und nach 1500) geben ein auch für unsere Frage lehrreiches Bild u. a. Heimreich Nordf. Chr. 1, 293 ff; 346 ff. und die zahlreichen Urkunden Staatsb. M. 8, 709 ff.

h. Frauen mit Christus voran aus einem Säulenthor hervortreten, als auch an der Kreuzigung ohne die Christi Blut auffangenden Engel, eine besonders nahe Verwandtschaft mit den Brüggemannschen Schöpfungen hervortritt. Von allen Altarwerken, die mir genauer bekannt sind, scheint mir das 1654 mit Krönung und Nebenhängen versehene, in Rücksicht auf Figuren und Gewandung sauber und fein gearbeitete Tetenbüller dem Bordesholmer am nächsten zu stehen.

Mit Laubwerkornament verziert und bemalt, zeigt es in dem grossen Mittelfelde die Kreuzigung, auf den beiden Flügeln die Geisselung und die Kreuztragung, die Dornenkrönung oder Verspottung und das Händewaschen des Pilatus; an keinem der fünf Fächer sind Einfassungsfiguren angebracht. Die figurenreiche, architektonisch aufgebaute Kreuzigung mit der h. Veronica, die stehend das Schweisstuch mit dem Bilde Christi ausgebreitet in beiden Händen hält, mit der niedersinkenden, von Johannes aufgefangenen Maria, sowie den sich um den Mantel Christi streitenden Kriegsknechten im Vordergrunde bietet freilich kaum irgend eine Anlehnung an Brüggemann; auch die Kreuztragung, auf der Christus stehend mit Simon von Kyrene nebst der hier das Schweisstuch wie gewöhnlich knieend vorhaltenden h. Veronica erscheint, weist keine Ähnlichkeit auf. Dagegen tritt uns auf der Dornenkrönung oder Verspottung ganz besonders in dem einen der Kriegsknechte, der mit einem Knittel in der hochgeschwungenen Rechten die Dornen in das Haupt Christi treibt und mit einer langen Zange in der Linken die Krone festhält, eine Brüggemannsche Figur entgegen; auch der andere Büttel, der hinten mit einer Gabel die Dornenkrone auf dem Haupte Christi festhält, sowie der geduldig und schmerzvoll dasitzende Christus verrät eine Anlehnung. Noch mehr nähert sich die Geisselung mit den beiden geisselnden Bütteln an Christi Seite und dem rutenbindenden Büttel im Vordergrunde sowie das Händewaschen des Pilatus mit dem rückschauenden und Christus abführenden Kriegsknecht im Vordergrunde den gleichen Scenen des Bordesholmer Altars. Dass aber dieses Werk trotzdem nicht aus der Brüggemannschen Werkstatt hervorgegangen ist, geht aus dem Umstande hervor, dass es nach der Inschrift schon 1522, ein Jahr nach dem Bordesholmer, vollendet ward. Es scheint, als wenn ein Genosse Brüggemanns,

vielleicht ein Mitglied der Husumer Familie van Groningen, nicht sowohl mit Benutzung Dürerscher Holzschnitte, als unter Anlehnung an den ihm bekannten, 1521 vollendeten Bordesholmer Altar die genannten Scenen geschaffen hat [1]).

Ganz anders steht es mit dem Hviddinger Altar, der wegen seiner Eigenartigkeit eine besondere Erwähnung verdient [2]). Dies merkwürdige Werk stellt in der Weise des berühmten Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoss die Anbetung des gekreuzigten, mit weitwehendem Hüfttuche umgürteten Christus, die Heiligen von einem mit fünf Kreuzen gezierten grossen Rosenkranze umgeben dar, während Gott Vater, Maria und die Engelscharen oben in den Wolken schweben. Die Figuren der Nothelfer an der Predella sowie einzelne in dem Mittelfelde sind von so ausgezeichneter Schönheit, dass es nahe liegt, einen süddeutschen oder rheinischen Ursprung zu vermuten. Überdies knüpft sich auch an ihn die Erzählung, dass er angeschwommen sei. Da darf man wohl die Frage aufwerfen, was die immer sich wiederholende, an zahlreichen Altären Nordfrieslands bereits seit dem 17. Jahrhundert haftende Sage, dass sie durch die Flut vom Jahre 1634 angetrieben seien, eigentlich besagen mag. Da von einem Anschwemmen durch Fluten aus den Kirchen des zum Teil untergegangenen Nordstrands bei Altären selbstverständlich nicht die Rede sein kann, was auch immer Chronisten wie Lass berichten mögen, so muss die Sache anders zusammenhängen. Von einigen Altären, Taufen, Glocken und Kanzeln wissen wir, dass sie nach der Flut aus nordstran-

---

[1]) In hohem Grade auffällig ist, dass der damalige Pfarrherr in Tetenbüll ein Nikolaus van Groningen war; wenigstens wird er schon 1523 erwähnt. War er, wie durchaus wahrscheinlich, ein Verwandter des späteren Husumer Bildschnitzers Johan van Groningen, so könnte man daraus schliessen, dass der Tetenbüller Altar von dessen Vater oder von einem anderen Mitgliede des niederländischen Familie van Groningen geschaffen und dieses ein Gefährte Brüggemanns in Bordesholm gewesen sei. Ist diese Kombination richtig, so liessen sich auch noch einige andere nordfriesische Altäre auf denselben Meister zurückführen. Jensen: Kirch. St. 817. Dansk. Atl. 7, 850. Übrigens bemerken wir noch, dass die beiden Aussenflügel des Altars, nach dem Bericht bei Pontoppidan zu rechnen, anscheinend schon seit langer Zeit auf die Rückseite genagelt sind. Es wäre wünschenswert, diese näher zu untersuchen, da sich darin noch Figuren befinden könnten. Haupt I, 235.

[2]) Bei Haupt I, 427 fehlt leider eine Abbildung dieses eigenartigen, neuerdings von Sauermann in Flensburg restaurierten Altars.

dischen Kirchen entfernt und an verschiedene Kirchen des Herzogtums verkauft oder verteilt sind. So kam z. B. ein Altar nebst einer Taufe aus Rörbek 1638 nach Bordelum; weil er zu Schiff angelangt war, erzählte man später, er sei in der Flut angeschwommen. Wir glauben nun nicht, dass ein oder der andere Fall solcher Art bloss auf alle anderen Altäre Nordfrieslands, an denen die Erzählung haftet, übertragen ist; vielmehr scheint die allgemein verbreitete Sage noch eine Erinnerung davon zu bewahren, dass man, wie einst den Tuff zum Kirchenbau, auch die Altäre über das Meer als Handelsware bezogen hat [1]).

Der grossen Schwierigkeit gemäss ohne urkundliche Nachrichten aus Einzelheiten oder aus der ganzen Stilart noch heute irgend einen der oben aufgeführten Altäre als frühe Brüggemannsche Schöpfung nachzuweisen, dürfen wir unter den „anderen ausgezeichneten Werken“ des Künstlers, von denen Ranzau spricht, dem Zusammenhange seiner Worte entsprechend, auch keine Altäre, sondern etwa nur Sakramentshäuschen, Heiligenfiguren, Kruzifixe und dergleichen verstehen. Damit steht auch Coronaeus' Bericht, soweit er sein eignes Urteil giebt, sehr wohl im Einklange. Er berichtet völlig unabhängig von Ranzau, da er den Segeberger Altar nicht erwähnt und auch von dem Tode des Künstlers in Husum nichts weiss; aber was kennt er von Brüggemanns Werken? Ausser dem Bordesholmer Altar bezeichnet er nur bestimmt die Monstranz (ciborium maius) oder das Sakramentshäuschen in Husum als seine Schöpfung; er weist ihm nicht, wie wir gesehen, den Neumünsterschen Altar zu, sondern spricht nur von einer Volksmeinung (dicitur); auch legt er den Altar in Brügge nicht dem Künstler selbst, sondern einem seiner Gesellen bei.

Was das zur Aufbewahrung des Ciboriums dienende Tabernakel in Husum angeht [2]), das nach Coronaeus alle späteren Chronisten und Berichterstatter, wie Martin Holmer, Krafft und Lass, Brüggemann zusprechen [3]), so vermag ich mich nicht mehr so ablehnend gegen seine Urheberschaft zu verhalten wie früher.

---

[1]) Jensen: Kirch. Stat. 1, 634 ff., 732 u. a.

[2]) Dies ist wohl das Sakramentshäuschen, von dem Otte missverständlich noch einen Rest in Bordesholm sein lässt.

[3]) Lass: Husumer Nachrichten 40 ff. — Krafft: Holst. Jubelged. 27. — Provinz.-Berichte 1825. 612.

Coronaeus, der die Husumer Verhältnisse sicher nicht aus eigner Anschauung kannte, muss für seine bestimmte Angabe, die selbst in dem Berichte Ranzaus fehlt, auch eine ganz bestimmte Quelle gehabt haben, die ihm durchaus zuverlässig erschien. Wir dürfen annehmen, dass er seine Kunde von geborenen Husumern hatte, die das Bordesholmer Gymnasium besuchten. Dabei darf man sich beruhigen, wenn auch das, was wir sonst von dem Sakramentshäuschen wissen, damit in Einklang zu bringen ist. Die Chronisten melden, es sei von Husumer Bürgern bei dem Künstler bestellt, besonders um die Maria als Schutzheilige der Kirche zu ehren und anzubeten. Damit deuten sie auf eine Marienfigur hin, die in dem Häuschen stand. Dasselbe war gotisch in prächtigen Formen aufgebaut, ragte in Gestalt einer Pyramide zu dem Gewölbe der Kirche empor und stand an der Nordseite des Altars. Böhndel hat noch „einige Überreste“ davon gesehen und erklärt, dass sie „eine entschiedene Ähnlichkeit mit den grösseren Werken Brüggemanns“ zeigten. Leider vermögen wir nicht mehr ein sicheres Urteil abzugeben, seitdem die Marienkirche (1807) niedergelegt und alle Kunstschätze, die sie barg, entweder verkommen oder zerstreut sind. Soviel ist gewiss, dass das Sakramentshäuschen unwiederbringlich verloren ist; 1826 war es, in einem Garten stehend, noch vorhanden [1]). Heute scheinen nur zwei geringe Reste gerettet zu sein.

Nach Rumohrs Angabe [2]) war im Jahre 1834, als „Rest eines grösseren Werkes“ aus der Husumer Kirche, ein Engel im Besitze des bekannten Mechanikus Jürgensen in Schleswig [3]). Diese Figur ist seit 1846, wo Jürgensens Kunstschätze durch einen seiner Söhne verschleudert wurden, in dem Berliner Museum (Nr. 399 Abb. Taf. XX) und stellt einen jugendlichen Engel dar mit eingesetzten Flügeln, zierlich gewendetem Lockenkopf und in langem Gewande, wie er, auf dem linken Knie ruhend, auf einer fünfsaitigen Laute spielt. Die Herkunft der Figur, sowie der Umstand, dass sie aus Eichenholz gearbeitet und unbemalt ist, auch in ihrer Grösse (0,41) dem Lautenspieler des Bordesholmer Altars entspricht, macht es in der That sehr wahrscheinlich, dass wir in ihr einen

[1]) Provinz.-B. 1826; 4, 614, 615.
[2]) Archiv 2, 14.
[3]) Sach: A. J. Carstens' Jugend- und Lehrjahre 43, 53, 71.

Überrest des Sakramentshäuschens erhalten haben, den Böhndel auch ohne Frage vor Augen hatte [1]. Sichrer ist freilich, dass „Maria mit dem Kinde“, die lange in dem Winkel eines Bürgerhauses stand, gerettet und mit der Groveschen Sammlung nach Kopenhagen gelangt ist. Indes stimme ich dem dänischen Kunstkritiker Worsaae darin bei, dass diese ganz mittelmässig gearbeitete Figur niemals von einem Künstler wie Brüggemann herrühren kann. Damit ist aber durchaus nicht ausgeschlossen, dass er das Sakramentshäuschen geschaffen hat, da dieses nur dazu bestimmt war, das ältere, wohl wunderthätige Bild der Maria, der Schutzheiligen der Kirche, mit aufzunehmen. Die Chronisten lassen das Häuschen im Jahre 1520 entstanden sein; sie scheinen nicht gewusst zu haben, dass Brüggemann damals in Bordesholm weilte. Da es, nach der Baugeschichte der Kirche zu rechnen, kaum in die Zeit zu setzen ist, wo der Künstler aus der Fremde zurückkehrte, auch die Stilweise sich mehr dem Bordesholmer Altar nähert, so legen wir es am besten in die Jahre 1510 ff., wo das neue Chor, an dem sich nach Holmer auch Schnitzwerk von Brüggemann befand, nach der Inschrift „Gade to lave und Marien de jungfruen reyn“ errichtet ward, d. h. in die Zeit zwischen dem Segeberger und dem Bordesholmer Altar, wo der Künstler vorübergehend in seiner Heimat geweilt haben muss.

Ohne andere Quellen als den Coronaeus zu kennen, begannen die Husumer Chronisten noch auf weitere Entdeckungen auszugehen und dem Künstler ein Werk zuzuschreiben, das weder Holmer in seiner Feuerpredigt vom 30. April 1669 als Brüggemannsche Arbeit kennt, obwohl er hätte mehr wissen können, wenn er als Schüler des Bordesholmer Gymnasiums genauere Nachforschungen angestellt hätte, noch Coronaeus und am allerwenigsten Ranzau berührt. Wir meinen den schon oben erwähnten ursprünglich Husumer Altar, der nach mancherlei Schicksalen aus der Marienkirche in die Schwabsteder Kirche gelangt ist, und gehen etwas näher auf ihn ein, weil, falls die Zeit seiner Entstehung sich feststellen liesse, daraus für die Lebensgeschichte Brüggemanns etwas zu schliessen wäre.

---

[1]) Böhndel, Einleitung S. 2. Der Schleswiger Maler Böhndel war ein Freund Jürgensens, hatte überdies auch den Segeberger Altar genauer untersucht.

Der Altar [1]) ist aus Eichenholz geschnitzt und besteht aus einem schmalen Mittelfelde mit der Kreuzigung, je zwei kleineren Reliefs an jeder Seite mit Kreuztragung und Auferstehung, Grablegung und Jesus in Gethsemane, und zwei Flügeln, in denen kleine individuell gearbeitete Apostelfiguren angebracht sind. Im Hintergrunde des Mittelfeldes sieht man Jerusalem und eine Felsenlandschaft, wo Adam betend zum Kreuze emporblickt und die Scharen der Toten aus der Hölle stürzen. Die Darstellung Christi mit den beiden Schächern, von denen der unbussfertige unter schrecklichen Qualen stirbt, zeigt keine Engel und Teufel. Am Fusse des Kreuzes ist Maria Magdalena halb niedergesunken und schaut anbetend zum Herrn empor. Im Vordergrunde sieht man zwei heilige Frauen mit Johannes und einen Krieger, der mit der Lanze die Seite des Herrn öffnet, dann den römischen Hauptmann und einen Priester, beide zu Ross. Neben dem ersteren steht ein Krieger zu Fuss mit einem grossen Korbe in der Hand, der wohl die Nägel enthalten hat. Vor ihnen ganz im Vordergrunde neben den heiligen Frauen lagern drei würfelnde Krieger.

Der Altar ist mit zierlichen Baldachinen und Laubwerkornamenten geschmückt, sowie mit Malerei und reicher Vergoldung in späterer Zeit versehen, aber unzweifelhaft schon von vornherein bemalt gewesen. Das Mittelstück zeigt ziemlich Leben und Eigentümlichkeiten in Bewegung und Stellung der Figuren, aber die Gestalten erscheinen mit ihren langen Beinen und Armen gereckt und zu schlank. Die Übertreibung, die sich in der Ausführung durchweg bemerkbar macht, wäre schon genügend, um Brüggemann den Altar abzusprechen [2]); von geschichtlichem Standpunkt aus ist, wie schon bemerkt, das völlige Schweigen Ranzaus über einen grossen Altar Brüggemanns in der ihm so bekannten Husumer Marienkirche hinreichend, um seine Urheberschaft von

[1]) Posselt: Kiel. Z. 1883, Nr. 9295. — Haupt I, 507. — Lübker: Provinz. B. 1826, S. 209. — Beccau 167. — Lass 41. Die Chronisten irren sich, wenn sie Holmer als Zeugen für die Autorschaft Brüggemanns anführen. Holmer spricht in seiner Feuerrede vom 30. April 1669 nur von dem Bordesholmer Altar.

[2]) Damit stimmt auch das Urteil der dänischen Kunsthistoriker und Archäologen Worsaae und Hansen überein. Ähnlich urteilt Haupt I, 508; er meint, das merkwürdige Werk sei gearbeitet, um Brüggemanns Leistungen in seiner Art noch zu überbieten.

vornherein abzuweisen. Nicht ohne Bedeutung ist es auch, dass der Husumer Matthias Paysen am Schlusse des 16. Jahrhunderts nicht diesen, sondern den Bordesholmer Altar als Brüggemanns Werk feiert.

Die Husumer Chronisten der späteren Zeit lassen ihn in den Jahren 1521—1527 entstehen; augenscheinlich sind die Zahlen nach Analogie des Bordesholmer Altars rein erfunden. Auf der Rückseite steht der Name Franz Hamer geschrieben, der zur Zeit des bekannten Herman Tast lebte, mit ihm Vikar an der Marienkirche war, 1527 evangelischer Diakonus ward und, 1496 in Husum geboren, 1553 am 23. Februar daselbst starb [1]. Leider ist die Jahreszahl, die bei Hamers Namen eingeschnitten ist, nach Posselt nicht mehr zu lesen. Jedenfalls aber fällt die Ausführung des Altars nach dem Jahre 1510; er gehört zu jenen Werken, die man damals begann, um die Kirche nach vollendetem äusseren Bau auch im Innern würdig auszuschmücken [2]. Wir glauben aber nicht, dass er schon vor 1513 oder vor 1514 in Angriff genommen ist, weil damals Brüggemann wahrscheinlich in Husum anwesend war und es immerhin auffallend sein würde, wenn ihm, der wohl zu gleicher Zeit das Sakramentshäuschen schuf, nicht auch die Ausführung des Altars übertragen wäre. Sonach dürfte der Altar von einem anderen unbekannten Künstler etwa gleichzeitig gearbeitet sein, als Brüggemann in Bordesholm weilte.

Neben dem Tabernakel in der Kirche wird, soweit es sich feststellen lässt, zuerst im Anfange dieses Jahrhunderts noch von einem anderen Werke Brüggemanns gesprochen, das in Husum aufbewahrt ward. Es ist ein h. Georg in voller Rüstung zu Ross im Kampf mit dem Drachen, aus Eichenholz geschnitzt und unbemalt, mit Figuren fast in Lebensgrösse, der einst in dem St. Jürgenhospital stand, zu dem, wie wir sehen werden, der Meister in enger Beziehung stand [3]. Wer diese Arbeit einmal in dem nordischen Museum in Kopenhagen betrachtet hat, wo sie seit 1831 aufbewahrt wird, dürfte sich mit uns der Vermutung nicht ent-

---

[1] Jensen: Kirchl. Stat. I, 585.

[2] Über die Baugeschichte der Husumer Marienkirche vergl. Beccau 170 ff. — Haupt I, 455 ff.

[3] Antiq. B. 13, 62. — Katalog des Museums Nr. 188. — Husumer Wochenblatt 1832, Nr. 4. Beccau 181.

ziehen, dass, wenn irgend eins, dieses Werk aus der Werkstatt des Künstlers hervorgegangen ist; so sehr entspricht es der späteren Weise seines Stiles, so sehr ist es seiner Hand würdig. Wenn wir es zeitlich bestimmen wollen, so müsste es nach 1521 fallen, d. h. in jene Zeit, wo Brüggemann nach Vollendung des Bordesholmer Altars sich wieder in seine Heimat zurückbegeben hatte.

So sind wir, was die Werke des Künstlers angeht, noch nicht viel klüger als Ranzau, der um 1597 schrieb. Nach seiner Bordesholmer Thätigkeit verschwindet sein Name in der Geschichte der Schnitzkunst vollständig. Man hat dies aus seiner Blindheit erklären wollen, die wir oben schon zurückgewiesen; auch spricht Ranzau nicht davon, wie er seinen Tod berührt; er sagt nur, dass er „in der grössten Armut" gestorben sei. Man mache sich nun einmal klar, was dieser Ausdruck für Voraussetzungen hat. Er kann nicht anders als durch die Annahme erklärt werden, dass Brüggemann in seinem späteren Leben für die Ausübung seiner Kunst kein Feld mehr fand, keine Arbeiten für Kirchen und Klöster mehr übertragen erhielt, die ihm bis dahin seinen Unterhalt gewährt hatten. Und dies ist in der That nicht zu verwundern, wenn man die Zeitverhältnisse in Betracht zieht und insbesondere die Ereignisse in Husum sich vor Augen stellt. In Husum begannen schon mit dem Jahre 1522 die ersten reformatorischen Bewegungen. Nachdem Herman Tast, einer der Vikare der Kirche, hier als Reformator aufgetreten war, der evangelische Eifer nach und nach die Gemüter ergriffen hatte, bewaffnete Bürger ihn nicht mehr bei seinen Predigten zu schützen brauchten, 1524 von dem Könige Friedrich I mit besonderer Beziehung auf Husum ein Toleranzedikt erlassen war, in wenigen Jahren fast sämtliche Einwohner der neuen Lehre huldigten, die Mönche das Kloster verlassen hatten und 1527 mit dem Vergleich, der mit den Vikaren der Kirche abgeschlossen ward, die Reformation in Husum durchgeführt erscheint, ist wenigstens seit 1523 und 1524 völlig ausgeschlossen, dass Brüggemann hier die Verfertigung von Altären, Sakramentshäuschen oder Heiligenfiguren hätte fortsetzen können. Und ebenso musste die reformatorische Bewegung im übrigen Lande in den folgenden Jahren, selbst in den Klöstern, den früheren Eifer für künstlerische Ausschmückung der Kirchen in alter Weise gänzlich lahm legen.

Wie der Künstler schon früher in Husum mit Unterbrechungen geweilt hatte, so dürfen wir als sicher annehmen, dass er nach seiner Bordesholmer Thätigkeit hier dauernd als Bürger der Stadt und Mitglied des Snitkeramtes gewohnt hat. Warum hätte es ihn auch nicht hierher ziehen sollen, nachdem Husum durch die Gunst des Herzogs und späteren Königs Friedrich I sich aus seinem Verfall zu neuer Blüte erhoben hatte? Von der Wohlhabenheit der Bewohner zeugt eine Luxusordnung, von dem erstarkenden Einfluss der Zünfte ein späterer Brief des Königs, in dem er aus „merklichen und beweglichen Gründen" die Handwerker der „blekes" von allen Amts- und Gildekosten freispricht. Auch musste der Künstler, selbst wenn er, wie es wahrscheinlich ist, ganz allein stand, keine Familie hatte und unverheiratet war, noch in seiner Vaterstadt ein von seinen Eltern ererbtes Haus besitzen, von dem er „Schatz und Pflicht der Gemeinheit" entrichtete, weil er sonst niemals Anspruch auf Aufnahme in das Jürgenstift gehabt hätte. Hier schuf er denn auch, als er, etwa in der Mitte der fünfziger Jahre stehend, heimgekehrt war, für das Stift den Heiligen, unter dessen Schutze er seine alten Tage zubringen sollte. Jedenfalls erlebte er noch den völligen Umschwung der religiösen Anschauungen in seiner Vaterstadt. Wie mag er sich zu den veränderten Verhältnissen verhalten haben? Ist er, wie sein Zeitgenosse Klaus Berg, der alten Kirche treu geblieben, in deren Dienst er sich und seine Kunst gestellt hatte, trotzdem das Stift seit 1527 in eine evangelische Anstalt umgewandelt ward?

Von seinem späteren Leben ist uns von Ranzau nur die kurze Notiz überliefert, dass er in der „grössten Armut" gestorben und in dem St. „Georgskloster" begraben sei. Es ist zu bemerken, dass Ranzau nicht ausdrücklich meldet, Brüggemann sei in dem „Kloster" gestorben; indes macht doch nicht bloss seine grosse Armut, sondern auch der Umstand, dass er nur als Husumer hausarmer Bürger der Anstalt angehören und dort begraben werden konnte, es unzweifelhaft, dass er auch ebendarin, wahrscheinlich erst nach langjährigem Aufenthalt, verschieden ist. Wo aber lag Brüggemann begraben?

„Husum hat zwei Klöster", sagt Ranzau, „von denen das eine zerstört ist, als mit dem Bau einer sehr lieblichen Burg von Herzog Adolf von Holstein begonnen ward; das andere, dem

h. Georg geweihte, blüht noch und ist für Arme und Greise ein sehr willkommener Aufenthalt. In diesem ist beerdigt (tumulatus est) der hervorragende Maler und Bildschnitzer Johannes Brugmann." Dem strengen Wortlaute nach kann Ranzau nichts anderes sagen wollen, als dass Brüggemann auf dem Kirchhofe begraben sei. An eine Bestattung in dem „Kloster" ist nicht zu denken, auch würde er dann den Ausdruck sepultus est gebraucht haben.

Wie waren nun die örtlichen Verhältnisse in Husum am Ende des 16. Jahrhunderts (1597), als Ranzau seinen Bericht verfasste [1])?

Es gab in Husum schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein St .Jürgenstift, das ursprünglich auch hier wie überall anderswo in den Städten des Landes dazu bestimmt war, Aussätzige aufzunehmen. Es hatte auch eine Kapelle oder gar eine Kirche, wie es einmal heisst, und den Vorstehern war durch Friedrich I im Jahre 1527 das Recht verliehen, zur Seelsorge und zur Predigt für die Insassen einen evangelischen Prädikanten anzustellen [2]). Bei Aufhebung des Klosters der grauen Mönche schenkte der König dieses, mit Ausnahme des langen Hauses und des Chores, die erst später durch Christian III (1537) dem Gasthause überwiesen wurden, der Gemeinde zum Unterhalte und zur Behausung der armen Greise. So ward denn damals das St. Jürgenstift mit dem Kloster verbunden und ging ohne Zweifel ganz ein, da die früheren Wohnungen verfallen waren, unter dem Namen des Gasthauses oder Hospitals fortan nur eine Stiftung vorkommt und ausser den Vorstehern des Gasthauses tho St. Jürgen ein Vorstand des St. Jürgenstiftes nirgend mehr erwähnt wird. Die 26 Armen, die damals nach der neuen Anstalt übersiedelten, kamen aus dem St. Jürgenstifte und wohnten hier unter einer neuen Ordnung, von der weiter unten die Rede sein wird. So blieb es bis zum Jahre 1571. Damals liess der Herzog Adolf das frühere Kloster abbrechen und auf der Stelle ein Schloss errichten. Zur Entschädigung des Gasthauses wurden zugleich auf des Herzogs Kosten die östlich von dem St. Jürgenkirchhofe belegenen Armenhäuser und Katen ab-

[1]) Beccau 182 ff., 246 ff., 275 ff., 330 ff. — Ratjen: Handschriften der Kieler Universitätsbibliothek 2, 110 ff.

[2]) 1527 (Donnersdags in den pingsten) belehnt der König zu diesem Zwecke das Gasthaus mit den Vikarie tho St. Jürgen. Beccau 280.

gebrochen und aus den Materialien des Klosters ein neues St. Jürgenstift oder Gasthaus auf dem dem alten St. Jürgenstift gehörenden Grund und Boden errichtet. Damit kam die Stiftung auf denselben Platz zurück, von wo sie ausgegangen war, und erhielt offiziell den Namen Gasthaus oder Hospital St. Jürgen, während sie im Volksmunde noch Kloster genannt ward. Daraus erklärt sich auch der Irrtum Ranzaus, wenn er von zwei Klöstern spricht, die in Husum vorhanden gewesen seien.

Aus dem obigen geht hervor, dass Ranzau als Begräbnisstätte Brüggemanns nur den alten St. Jürgenkirchhof im Sinne hatte; der Klosterkirchhof kann deswegen nicht in Betracht kommen, weil er durch den Schlossbau verlegt ward und zu der Zeit, wo Ranzau schrieb, längst nicht mehr vorhanden war, noch weniger der neue Kirchhof, der 1573 nach Übertragung der Leichen und Gebeine von dem alten Klosterkirchhof hinter der Neustadt eingeweiht ward. Der Ausdruck Ranzaus, „in diesem Kloster ist Brüggemann beerdigt“, ist freilich nicht ganz genau; wollte man die Worte ganz scharf fassen, so würde vorauszusetzen sein, dass das Gebäude der alten Stiftung den Kirchhof eingeschlossen habe.

Es bleibt noch übrig, mit einigen Worten auf die Frage einzugehen, warum Ranzau nicht sagt, der Künstler sei in dem „Kloster“ gestorben, sondern auffälligerweise nur bemerkt, er sei darin beerdigt. Hätte er die Register der Anstalt eingesehen, so würde er ohne Zweifel gemeldet haben, der Meister sei in dem Stifte gestorben, mit Angabe der Jahreszahl und seines Alters, wie sie sich in den Totenlisten verzeichnet fanden. Unsers Erachtens ist der Ausdruck Ranzaus allein durch die Annahme zu erklären, dass die Vorsteher der Anstalt ihn auf die Begräbnisstätte des Künstlers aufmerksam gemacht haben. Dass ein Denkmal auf dem Grabe vorhanden gewesen und noch lange gezeigt ist, scheint aus einer Sage hervorzugehen, die ich vor dreissig Jahren aus dem Munde eines alten Husumer Bürgers gehört habe. Danach sei Brüggemann auf dem Kirchhofe zu St. Jürgen bestattet und auf seinem Grabe lange ein Stein zu sehen gewesen, an dem der Totengräber immer seinen Spaten gewetzt habe. Davon sei der Stein allmählich so abgeschlissen, dass zuletzt nur ein Stück übrig geblieben. Als nun eines Tages der Pastor erfahren habe, dass das der Rest des Grabsteins von Brüggemanns Grabe sei, habe er ihn wieder auf

der Grabstätte aufrichten lassen. Später sei aber auch dieser Rest verschwunden, und keiner vermöge mehr zu sagen, wo der Künstler begraben liege.

Wann ist Brüggemann nun hier begraben? Aus der Geschichte der Stiftung und der Kirchhöfe lässt sich leider nichts schliessen. Indes setzt die Angabe Ranzaus, dass er in „grösster Armut“ gestorben sei, voraus, dass er noch eine Reihe von Jahren nach 1521, wo er den Bordesholmer Altar vollendet und sicher von den Chorherren seinen gebührenden Lohn erhalten hatte, gelebt hat. Auch sieht man, dass Ranzau ihn unter die „Greise“ rechnet, die er als die Insassen des Stiftes bezeichnet, denn die „Armen“ können doch nur „Greise“ gewesen sein. Danach dürfen wir etwa das Ende der dreissiger Jahre als die Zeit annehmen, wo Brüggemann in dem Hospitale verschied.

Ist unsere Annahme richtig, dass der Künstler erst nach dem Jahre 1528 gestorben ist, so vermögen wir auch auf Grund der Urkunden genauer festzustellen, unter welchen Verhältnissen er seine letzten Lebensjahre unter dem Schutze des h. Georg zugebracht hat. Die Ordnung nämlich, die der König Friedrich in dem genannten Jahre für das von ihm mit der Vikarie des h. Kreuzes und mit der früheren Schenkung der Königin Dorothea an den Kaland (1100 lübsch. M.) später ausgestattete Gasthaus bestätigte, enthält eine Reihe Bestimmungen, die sich ungezwungen auf Brüggemann anwenden lassen. Die Urkunde zeigt, dass die Insassen auch in dem alten St. Jürgenstifte in zwei Klassen zerfielen; es wurden nicht bloss Arme unentgeltlich aufgenommen, sondern auch vermögende Leute konnten sich einkaufen, und bei dem Überschlag der Rechnung und der Einkünfte ward ganz besonders auf diesen Einkauf Rücksicht genommen. Von den 26 Personen, die bei der Neuordnung in das neue Gasthaus übergingen, heisst es nämlich, dass „kaum vier darunter seien, die ihre Präbenden redlichermassen gekauft und bezahlt hätten.“

Nach der neuen Ordnung (1528) wurden die Verhältnisse der Insassen genauer bestimmt und die beiden Klassen streng auseinander gehalten:

„Zum ersten sollen unserer Gemeinheit rechte Arme, die hier binnen in ihren jungen Jahren gewohnt, ihr Handwerk, Nahrung und „föde“ mit Ehren und Fleiss gesucht und gebraucht, mit der

Gemeinheit Schatz und Pflicht gegeben und alle Beschwerungen mitgetragen haben (d. h. grund- oder hausbesitzende Bürger gewesen waren) und Alters und Unglücks halber in Armut gefallen und des gute Zeugnisse haben von ihren Amtleuten (Zunftgenossen), Gilden oder Quartiersleuten und Nachbarn, dass sie auch das Ihrige nicht unehrlich verbracht, dieselben soll man in das Gasthaus um Gottes willen nehmen und Herberge in der Kirche verlehnen, soviel Handreichung thun, als man nach Verlauf der Zeit und Verbesserung der Almosen allermeist kann und mag. Wenn nun aber ein Mann oder eine Frau Armuts halber das Gasthaus begehrt um Gottes willen, sollen sie zwei von den zwölf Vollmächtigen ihres Quartiers bitten, dazu zehn „frame" ehrliche Leute und kommen auf einen Sonntag nach der Predigt in das Gasthaus vor die Vorsteher, die da alle Sonntage zu der Zeit versammelt sein sollen, und ihr voriges Leben bezeugen, wie sie in Armut gefallen und dass sie nichts übrig hätten, wovon sie sich erhalten möchten; da sich denn ihr Wesen, wie vorgeschrieben, begiebt, — sollen sie eingenommen werden. Die aber ihr Gut mit bösem Handel verbracht haben, soll man nicht annehmen, auf dass man den anderen Leuten keine Ursache und Raum gebe, das Ihrige zu verbringen. — Aber mit den „Prövenern" (Präbendisten), die in Zukunft angenommen werden sollen, soll diese Ordnung gehalten werden: Prövener sollen Prövener sein und die Kost nach ihres Alters Gelegenheit und Gesundheit bezahlen, denn wenn man die Armen nähren soll, so muss der Reiche Geld geben; — mit der Hausung und Wohnung sollen sich die Vorsteher mit ihnen billig vergleichen, und soll man auch nach Gelegenheit brüderlich mit ihnen handeln. Die Prövener sollen mit dem Gastmeister über Tisch sitzen und mit guter Speise gespeiset werden, daran sich einer wohl begnügen soll, zwei Mahlzeiten des Tages. Würde auch ein Prövener sein, der insonderheit in seiner Wohnung wollte gespeiset werden und danach Geld geben wollte, mit dem soll man auch verhandeln. — Alle kranken Prövener soll man in ihrer Wohnung nach ihrer Krankheit Gelegenheit speisen und soviel als möglich tröstlich sein mit allerlei Hülfe und Handreichung."

Man sieht daraus, dass die letzte Klasse in einem freieren Verhältnisse zu dem Stifte stand, sich für eine bestimmte Summe

einkaufte und nicht in das Gasthaus selbst zu ziehen brauchte. Alle, die ihr angehörten, genossen überdies die Zinsen des ganzen Kapitals, das sie eingeschossen hatten, und wie sie täglich einen guten Tisch bei dem Speisemeister bekommen konnten, so stand ihnen auch frei, sich ein Haus in der Nähe des Stiftes und auf dessen Grunde zu bauen, wo sie bürgerliche Nahrung treiben durften. Nach ihrem Tode fiel dieses der Anstalt zu.

Zu welchen von beiden Klassen des Hospitals mag nun Brüggemann gehört haben? Sollen wir ihn vielleicht schon unter den 26 Armen suchen, die 1528 in das neue Stift von dem alten übergingen? Gehörte er etwa zu den vier Präbendisten, die sich ehrlich eingekauft hatten? Man könnte es sich denken, dass er ein besonderes Interesse an dem St. Jürgenstifte gehabt, für das er den „h. Georg" geschaffen, und Vorsorge getroffen habe, durch Kaufen einer Präbende sich für sein Alter einen Ruheplatz zu sichern. Ist er erst nach 1528, wie wahrscheinlich ist, unter der Herrschaft der neuen Ordnung eingetreten, so könnte Ranzau auch mit Bedacht den erwähnten auffälligen Ausdruck gewählt haben, weil Brüggemann als Präbendist im eignen Hause ausserhalb des Stiftes gestorben und in der That nur auf dessen Kirchhofe begraben wäre. Indes würde dies in vollem Widerspruch mit seiner anderen Bemerkung stehen; ein Mann, der in „grösster Armut" starb, zählte sicher nicht zu den Präbendisten, da immer eine gewisse Wohlhabenheit bei diesen vorausgesetzt ward. Hat der Künstler demnach zu den „hausarmen" Bürgern gehört, die nach Verlust ihres Hauses in der Stiftung selber wohnen mussten und um Gottes willen verpflegt wurden, so lassen sich seine Lebensverhältnisse sehr wohl mit den Bestimmungen der neuen Satzung in Einklang bringen. Als eines Husumer Bürgers Kind hatte er in seinen jungen Jahren in Husum gewohnt, war auf die Wanderschaft gegangen und nach seiner Heimkehr Bürger geworden; hier hatte er als Mitglied und Meister seines Amtes seine eigentliche Wohnstätte, war nach jahrelanger Abwesenheit, wenn er auswärts keine Arbeit fand, immer in seine Werkstätte zurückgekehrt, bleibend hier nach 1521 ansässig und stets seinen Gemeindepflichten redlich nachgekommen. Alters und Unglücks halber in Armut geraten, da er seine Erwerbsquelle verloren, und zuletzt nicht mehr im Besitz eines Hauses, hatte

er von den Leuten seines Amtes und seiner Gilde das Zeugnis erhalten, dass er das Seinige nicht unehrlich verbracht habe.

Wie Klaus Berg in Odense, so hat auch Brüggemann keine eigentliche Schule in seiner Heimat begründet oder richtiger begründen können. Wie sich keine besondere Anlehnung an die Scenen des Segeberger Altars bei sonst mutmasslich einheimischen Werken nachweisen lässt, so hat infolge der reformatorischen Bewegungen, die die alte kirchliche Kunst lahm legten, auch der Bordesholmer Altar keinen wirksamen Einfluss auf die Stilweise ausgeübt, da seine Schüler ebenso wie er selbst für ihre bisherige Kunstübung bald kein Feld mehr fanden. Aber wir treffen bis zur völligen Durchführung der Reformation auch auf geringe Spuren, dass die Schnitzkunst sich solchen kirchlichen Gegenständen zuwandte, die, wie Kruzifixe, Kanzeln u. a., doch nicht mit den neuen Anschauungen in Widerspruch standen.

Erst etwa seit 1550 beginnt ein neuer Aufschwung der kirchlichen Kunst, und ihre Entwickelung hält gleichen Schritt mit den seitdem nach und nach in den meisten älteren Landstädten aus den bereits vorhandenen einheimischen Schnitzern sich bildenden Snitkerämtern, die, wie in Flensburg und Husum, das Schneiden mit dem Hobeln verbanden. Im Jahre 1576 (Dingesdages in dem hilligenn pingsten) bestätigt der Rat in Rendsburg dem Snitkeramt eine Reihe Artikel, „so mehrendels van oldinges herkamende“ [1]. 1582 (Mai 17) folgt der Rat in Krempe. In Schleswig vereinigen sich 1588 (Donnerdages na vastelavende) mit Genehmigung des Rats sechs „kunstrycke meister“ zu einem Amte und treiben „schnidts- edder hövelwerck, wat recht schnitkerwerck heth“; es sind Lorenz Rosenfeldt, Hinrik Kröger, Hans Syrik, Matthias Witte, Joachim Rosenfeldt und Hinrik Sarow, von denen einige später bei dem bekannten Fürstenstuhle auf Schloss Gottorp mit beschäftigt sind. Um dieselbe Zeit bestanden auch in Kiel, Wilster und Tondern schon Snitkerämter, wie sich aus späteren Erwähnungen und aus den alten Snitkeramtssiegeln, die noch lange in Gebrauch blieben, schliessen lässt [2]; desgleichen in Eckernförde, wo 1605 (Febr. 20) das Snitkeramt nach altem

---

[1]) Vergl. über Rendsburg oben S. 9, Anm. 2.
[2]) Zeitsch. 8, Anh. Nr. 174 u. a.

Brauch zusammentrat und beschloss, dass zu dem Amte fortan nur acht Meister, nämlich: Detleff Fulschenk, Hans Gudewert (Vater des gleichnamigen Schöpfers des Eckernförder Altars), Engel Hartich, Jochim Tamsen, Hinrik Stratman, Tunnis Jull, Tomas Rundt und Hans Dirikssen, gehören sollten [1]. Überall ist das Meisterstück dasselbe: „ein kuntor mit siner afdelinge und ein bredtspill mit siner afdelinge und aller tobehörige". Neben einer dreijährigen Lehrzeit wird immer eine dreijährige Wanderschaft und eine einjährige Arbeit bei einem Meister des Amts, in der ein Geselle sein Meisterstück machen wollte, gleichmässig vorgeschrieben. Wie streng die Zünfte auf diese Satzungen hielten, sieht man an der Stellung, die der ebenso thätige wie tüchtige Bildschnitzer Hinrik Ringerling am Schlusse des 16. Jahrhunderts zu dem Flensburger Amte einnahm; er hatte sich dem Snitkeramte freilich angeschlossen, aber besass nur eine beschränkte Gerechtigkeit und durfte nur einen Snitkergesellen in seiner Werkstatt beschäftigen. Erst nach und nach begann sich das Kunsthandwerk von den alten Snitkerämtern mehr zu lösen, die in der Folge nach ihrem Meisterstück auch den Namen „Tischlerämter" annahmen [2]. Noch 1635 pflegte sich in Husum ein „Tischler" je nach Bedürfnis einen Schnitzer zu halten, und demgemäss konnte das Husumer Amt in Übereinstimmung mit den Ämtern zu Kiel, Lübeck, Schleswig, Itzehoe und Glückstadt um dieselbe Zeit in einer Streitsache des Bildschnitzers Klaus Gabriell, dem die Flensburger wegen nicht vorschriftsmässig bei einem Amtsmeister auf „Hobel", sondern nur auf „Meissel" verbrachter Lehrzeit die Auf-

[1]) Durch die Aufhebung aller Ämter und Gilden mittelst Erlass des Herzogs Adolf vom 21. Aug. 1615 (N. St. M. 4, 922) und des Königs Christian IV vom 14. Juni 1615 (Ratjen, Handschriften 2, 266) ist es zu erklären, dass die älteren Zunftrollen in manchen Städten verloren und nur in ihrer erneuerten Form durch Herzog Friedrich vom Jahre 1635 an bekannt sind. Wahrscheinlich reichen noch andere Tischlerämter, z. B. in Itzehoe und Apenrade, als Snitkerämter in das 16. Jahrhundert zurück. Die oben erwähnten Urkunden von Rendsburg, Schleswig, Eckernförde u. a. haben mir im Original vorgelegen.

[2]) Seit Erneuerung der „Tischlerrollen" vom Jahre 1635 an lautet das Meisterstück überall: „ein ausgezogener Tisch oder Brettspiel mit seinem Abteil und Zubehörungen". Demgemäss wird „die Bildhauerarbeit" nach und nach eine „separate profession", wie es in der Haderslebener Skraa v. J. 1702 heisst.

nahme in ihr Amt verweigerten, noch die gutachtliche Erklärung abgeben: „Schneiden und Hobeln find sich woll zusammen“ [1]).

Infolge der Bildung zahlreicher Snitkerämter, von denen sich neun urkundlich sicher nachweisen lassen, steigert sich denn auch seit 1550, besonders in den drei letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, stets die Zahl der Kanzeln mit ihren figürlichen, in flachem Relief gehaltenen Darstellungen zugleich mit Arbeiten an Gestühlen, Epitaphieen u. a. Nebenher geht eine bedeutende Anwendung der Schnitzkunst auf weltliche Gegenstände aller Art. Selbst wenn ein Teil der vorzüglichen Renaissanceschränke, die wohl meist aus den Herrenhöfen stammen [2]), nicht einheimischer Herkunft ist, so muss doch die Menge der Schnitzwerke, die sich früher in den Bürger- und Bauerhäusern, besonders des westlichen Schleswigs [3]), fanden, grösstenteils aus den Werkstätten der schliesslich wohlgeschulten Snitkerämter hervorgegangen sein, die alle Wandlungen des grossstädtischen Geschmacks mitmachten, wenngleich nur langsam und oft Jahrzehnte lang im Rückstande. Daher sehen wir an ihren Erzeugnissen noch vielfach die Nachwirkungen der gotischen Stilweise selbst ziemlich weit in das folgende Jahrhundert hinein und die Renaissance kurz vor 1550 nur ganz allmählich, etwa von 1580 an voll zum Durchbruch gelangen. Dabei hatte die heimische Schnitzkunst, selbst bei gewöhnlichem Hausrat, noch immer eine starke Konkurrenz mit dem Auslande zu bestehen und war vielfach von fremden Einflüssen abhängig. Welche Höhe der Zufluss an niederländischem, mit Schnitzwerk geziertem Hausrat wenigstens in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erreicht hatte, davon zeugt eine scharfe Bestimmung der Polizeiordnung vom 27. September 1636, worin die Einfuhr „grosser ausgeschnittener und anderer holländischer Kasten

---

[1]) Biernatzkys Verzeichnis bei Haupt III, 11. 14.

[2]) Da der berühmte Susannenschrank (Thaulowmuseum 584) aus dem Gute Bothkamp erworben ist, so liegt die Vermutung nahe, dass er aus dem Herrenhofe stammt und Paul Ranzau gehörte, dem jüngeren Bruder Heinrichs.

[3]) Eins der Landrechte der westlichen Landschaften aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das ich augenblicklich nicht näher nachzuweisen vermag, enthält die Bestimmung, dass keine Braut mit mehr als „einer geschnitzten Truhe oder Schrank“ ausgestattet werden dürfe. — Ähnlich, wie oben ausgeführt, spricht sich auch Sauermann: Bericht S. 34, aus.

und Laden und was der unnöthigen Ding mehr sein", bei der hohen Strafe von 100 Reichsthalern verboten wird.

Diese Entwickelung der Holzschnitzkunst in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts beweist, dass nicht bloss in Flensburg und Husum, sondern ausserdem wenigstens noch in sieben anderen Städten schon vor 1550 eine grössere Zahl Bildschnitzer vorhanden war. Unter einer ganzen Reihe von Namen, die mir aus den Jahren 1550—80 bekannt sind, erscheint nur ein einziger, der niederländischer Herkunft ist, alle anderen sind einheimischer Abkunft. Es wäre doch seltsam, wenn sie ausser jedem Zusammenhange mit der Brüggemannschen Zeit ständen. Obwohl wir keinen einzigen Schüler oder Gefährten Brüggemanns urkundlich ganz bestimmt kennen, so ist es doch wenig wahrscheinlich, dass sie alle, wie dies bei den Genossen des Klaus Berg der Fall zu sein scheint, wieder aus dem Lande gezogen sind. Selbst wenn eine Anzahl Fremder darunter war, so werden sich doch einzelne von ihnen ausser den Einheimischen in den verschiedenen Landstädten niedergelassen haben. Was insbesondere Husum angeht, so sollte man doch denken, dass nach einer so bedeutenden Thätigkeit Brüggemanns gerade hier, wo die Marienkirche um dieselbe Zeit ihren Schmuck erhalten hatte, die Tradition nicht ganz unterbrochen sei, wenngleich die Schnitzkunst sich zunächst besonders nur an weltlichen Gegenständen übte. In der That glauben wir auch, dass ein Zusammenhang zwischen Brüggemann und der niederländischen Familie van Groningen in Husum besteht (siehe oben S. 71), aus der jener Bildschnitzer Johan van Groningen hervorging, der, schon 1568 Meister in seinem Amte, die Kanzel in Mildsted und in dem Husumer Gasthause verfertigte und später von dem Rate mit einer grösseren Arbeit in der Marienkirche betraut ward († 1606).

Wie dem auch sei, trotz der Thätigkeit Brüggemanns hat sich die Bildschnitzkunst in den Snitkerämtern nur allmählich im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über das Handwerksmässige erhoben, um dann allerdings gegen dessen Schluss mit dem vollen Durchbruch der Renaissance zu hoher Blüte zu gelangen. Nur so erklärt sich die sonst auffällige Thatsache, dass von einer Einwirkung der schleswig-holsteinischen Schnitzkunst auf das benachbarte und eng verbundene Dänemark in früherer Zeit so wenig zu spüren ist. Nicht von dem Kopenhagener Snitker-

amte, noch von Husum oder von Flensburg, das doch zum königlichen Anteile gehörte, wurden die Meister berufen, als es galt, das Schloss Kronborg mit Schnitzereien und Schnitzarbeiten zu verzieren und auszuschmücken. Der Leiter dieser Arbeiten ist ein Niederdeutscher Namens Jesper Snitker, Berent Skotte ein Rostocker, andere, wie Henrik Könnemann, Albrit Gysse und Hans Gantzow, sind Danziger oder Stettiner, nicht Schleswig-Holsteiner. Daneben werden noch eigens sechs niederländische Schnitzer aus ihrer Heimat herbeigeholt. Auffallend wäre es, wenn Lambert Pandemager aus „Seyeberch", der 1578 mit fünf Gesellen auftritt, wirklich aus dem königlichen holsteinischen „Segeberg" stammte [1]); denn aus allem geht doch in Übereinstimmung mit der Ausbildung des obengenannten Flensburger Melchior Lorch in den Niederlanden hervor, dass im Norden bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts hinein nicht Husum oder Flensburg, sondern die Niederlande noch immer als die eigentliche Pflanzschule der Holzschnitzkunst galten.

[1]) Nyrop 68 ff. Ich vermag den Namen Seyeberch weder in Westfalen, noch am Niederrhein oder sonst nachzuweisen; möglicherweise ist es ein Schreibfehler für „Segeberch". Stammt aber Lambert Pandemager aus dem holsteinischen Segeberg, so müsste ein dort bestehendes Snitkeramt einen grossen Ruf gehabt haben; es könnte dann mit seinen Anfängen auf Brüggemanns Schüler zurückgehen, da er gerade hier seinen grossen Altar schuf. Urkundlich habe ich weder über ein altes Snitkeramt in Segeberg, noch auch über den genannten Snitker bis jetzt etwas feststellen können.

III. Zur Geschichte des Brüggemannschen Altars im Dome zu Schleswig.

Durch die weitreichenden Verbindungen des Klosters Bordesholm und durch die spätere Gründung des Bordesholmer Gymnasiums erklärt es sich, dass der Altar Brüggemanns während des 16. Jahrhunderts zu hohem Rufe gelangte. Man sieht dies aus den lobpreisenden Worten des gelehrten und kunstverständigen Ranzau, der mit den hervorragendsten Männern seiner Zeit in Verbindung stand; viele, die den grössten Teil Deutschlands durchwandert, bezeugt er, hätten nirgend ein diesem gleiches Werk gesehen. Auch teilt er ein „artiges" Epigramm auf Brüggemanns Altar mit, als dessen Verfasser er den Magister Matthias Paysenius nennt, einen geborenen Husumer, der sich schon 1595 durch ein lateinisches Anagramm unter der damaligen Gelehrtenwelt bekannt gemacht hatte [1]).

Das Epigramm lautet folgendermassen:

> Nuper ad haec oculos vertens celamina Phoebus,
> an sunt humana sculpta, ait, ista manu?
> Non sum, Phidiacam qui carpam Zoilus artem,
> aut quod Lysippi dextera fecit opus:
> sed tamen haec illis si non dignoscere possem,
> stultior essem oculis, quam fuit aure Midas.

---

[1]) Bei Westphalen I, 42 steht durch einen Schreib- oder Druckfehler Matthias Pausenius. Unser Paysenius stammte aus Husum und musste demgemäss ein besonderes Interesse an dem Werke seines Landsmannes nehmen. Er studierte 1594 in Rostock Theologie und ward durch Cythraeus den Herzögen Johann Adolf und Friedrich empfohlen. Moller Cimbr. litt. I, 474. Wahrscheinlich war er ein Schüler des Bordesholmer Gymnasiums; in dem unvollständigen Verzeichnisse des Coronaeus (Westphalen II, 610) kommt er freilich nicht vor. Sein gleichnamiger Vater war Hardesvogt in Husum († 1592). Beccau 176.

Deutsch:

Neulich schauete Phöbus nach diesem erhabnen Gebilde:
„Ist das wirklich geschnitzt“, sprach er, „von menschlicher Hand?“
Nicht als ein Zoilus denk ich des Phidias Kunst zu verkleinern
oder das Werk des Lysipp, das seine Rechte erschuf:
Könnt' ich von jenen jedoch dies Werk nicht wohl unterscheiden,
selbst als des Midas Ohr, thörichter wäre mein Aug'.

Von deutschen Fürsten wurden Versuche gemacht, den Altar zu erwerben. Wie schon oben (Seite 32) berührt, liess der Herzog Wilhelm von Baiern, der 1598 die Regierung niedergelegt hatte, um sich ganz einem schwärmerischen religiösen Leben hinzugeben und die Kirchen Baierns mit Kunstwerken zu schmücken, durch einen seiner Hofbeamten, Johann Geissler, im Jahre 1613 dem Herzog Adolf von Gottorp ein Schreiben überbringen, worin er seinen „lieben Oheimb“ unter Überreichung „einiger unbedeutender und sonderbarer Geschenke“, wie Noodt sagt, um die Gebeine des wagrischen Heidenbekehrers Vicelin und den Bordesholmer Altar bitten liess. Er berief sich dabei auf ein Versprechen, das der Herzog einst seinem verstorbenen Bruder, dem Kurfürsten von Köln, gegeben habe. Um nun nicht die „römische Abgötterei“ zu fördern, liess der Herzog alsbald durch seinen Amtsschreiber in Bordesholm die Gebeine Vicelins ausgraben und beseitigen, so dass der fremde Sendbote vergeblich danach suchte. Unter dem Vorwande, dass der Altar nicht ohne Beschädigung abgenommen und versandt werden könne, lehnte der Herzog auch dessen Auslieferung ab; er dürfe überdies die Kirche nicht von ihm entblössen, weil seines Grossvaters, des Königs Friedrich I, Gemahlin, Anna von Brandenburg († 1514, Mai 3) darin bestattet liege. Auch sandte er dem bairischen Jesuiten-Herzoge seine Gaben zurück, da er ihm keine Gegengeschenke bieten könne [1].

Von einheimischen Berichterstattern erhalten wir aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts über die Schicksale des Altars nur durch den schon oben erwähnten Pastor Coronaeus in Flintbek einige Nachricht. Unter dem Jahre 1627 berichtet er, die kaiserlichen Truppen hätten die Bordesholmer Kirche als Pferdestall benutzt, Gemälde und Dokumente zerschlagen und zerstört, auch

[1]) Noodt: Bordesh. Merkw. 1737, siehe oben S. 32.

einige „ausgezeichnete Figuren“ (imagines) aus dem grossen Altar gestohlen [1]). Da weder in den oberen, noch auch in den unteren Feldern eine Figur fehlt oder gefehlt hat, so wird das Verschwinden einiger ursprünglicher Einfassungsfiguren an der Predella auf diese Zeit zurückzuführen sein. Die ganz oben in der „Himmelfahrt“ nicht gerade geschickt angebrachte und von den Kunstkritikern mehrfach, aber mit Unrecht angegriffene Figur Christi kann dabei nicht in Betracht kommen. Wer sie nicht für ein Werk Brüggemanns hält, muss annehmen, dass die ursprüngliche heruntergefallen und verloren gegangen sei. Wann und von wem sie aber in ihrer gotischen Form ersetzt sei, darüber giebt die Geschichte des Altars nicht die geringste Aufklärung (siehe unten die Beschreibung).

Coronaeus erzählt an einer anderen Stelle unter dem Jahre 1636 [2]), der Amtsschreiber Johannes Pundt habe den herzoglichen Befehl erhalten, den Altar durch den Kieler Marcus Keding restaurieren zu lassen. Dass sich diese Restauration nicht auf die Wiederherstellung von Figuren bezogen hat, beweist der Umstand, dass auch noch später einige Einfassungsfiguren fehlten. Von dem sonst nicht bekannten Keding werden wohl die groben und unbeholfenen Finger und Hände stammen, die auf dem Altar so sehr auffielen; er wird auch die abgebrochenen Waffen, Stäbe u. a. erneuert, den eigentlichen Schrank ausgebessert und alleinstehende Figuren befestigt haben.

Nachdem der Kieler Professor Caeso Grammius in dem oben genannten „Parnassus“ noch um das Jahr 1665 den Altar hoch gefeiert hatte, „dessenwegen man schon allein nach Kiel reisen werde“, ward er bald darauf seiner alten Stätte entrissen. Da das nach Aufhebung des Klosters gegründete Gymnasium in Bordesholm infolge der Stiftung der Kieler Universität gänzlich einging und seitdem die Klosterkirche unbenutzt dastand, liess der Herzog Christian Albrecht den Altar in den Dom zu Schleswig schaffen,

---

[1]) Coronayi antiquit. Bordesh. coenob. Westph. II, 598: Anno 1627: Splendidas quasdam imagines ex altario primario detraxerunt (milites Corculiones isti bellici).

[2]) Orig. Neom. et Bordesh. Westph. II, 2388: Anno 1636 mandatur Joh. Pundt, praefecturae scribae, ut altare Bordesholmense per Marcum Keding Kiloniensem refici curet.

wo nicht allein König Friedrich I bestattet lag, sondern fortan auch die Gottorper Herzöge beigesetzt wurden. So ward denn am 6. Februar 1666 durch den Schleswiger Bildhauer Klaus Eib, der früher bei dem Meister Gudewert in Eckernförde erster Geselle und sein Gehülfe bei der Anfertigung des Eckernförder Altars gewesen war, mit Hülfe des Zimmermanns Friedrich Thamsen „unter grosser Sorgfalt und Gefahr des Leibes und des Lebens", „das schöne weitberühmte Altar nach allem besten möglichen Fleiss und Behendigkeit unverletzt oder (?) Zerbrechung einiger Dinge daran durch Gottes Gnade von einander genommen, dasselbe auch glücklich und wohl durch behutsame Einpackung und Führung den 28. Februarii (nicht 28. Januar, wie gewöhnlich angegeben wird) in die Thumbkirche eingebracht." Die Kostenrechnung betrug 19 ℛ︁ 16 ß [1]). Trotz aller Sorgfalt, deren Eib sich mit vollem Rechte rühmt, wird es bei der Überführung an Beschädigung der feinen Ornamente nicht gefehlt haben; dass Figuren verloren gegangen seien, ist nach dem Bericht nicht anzunehmen; auch ist von keiner Restauration die Rede. Möglicherweise aber haben die Einfassungsfiguren nicht immer ihren alten Platz bekommen, da die Numerierung bei der Untersuchung nicht überall stimmte.

Im Gegensatze zu Dankwerth, dem Bürgermeister von Husum, der in seiner ausführlichen Landesbeschreibung (1652) nur wenig Zeilen für seinen berühmten Landsmann und sein Werk übrig und es kaum der Mühe wert gehalten hatte, den Altar selbst in Augenschein zu nehmen [2]), finden wir in Husum und in der Stadt Schleswig im Laufe des 18. Jahrhunderts doch einige Männer, die ein besonderes Interesse an dem Altar nahmen. Von J. Lass ist eine kurze Beschreibung desselben in seiner „Sammlung Husumscher Nachrichten" zu erwähnen aus dem Jahre 1752; in Schleswig liess der Etatsrat Reinboth „mit grossem Fleiss den Altar abzeichnen und lieferte auch eine ausführliche Beschreibung", die noch im Jahre 1756 im Besitze des Etatsrats Schreiber von Cron-

[1]) Kirkeh. Saml. I, 542. Zeitschr. 19, 219. Wahrscheinlich hatte bisher als Hauptaltar des Oberchores im Dome der frühgotische Altaraufsatz gedient, der seit dem im südlichen Chorseitenschiff auf den Mauerabsatz gestellt ist. Haupt 2, 296. 303. — Sach: Gesch. d. Stadt Schleswig 191.

[2]) Casp. Dankwerth: Neue Landesb. 192.

stern war. Kurz vorher (1737) gab Joh. Fried. Noodt, Pastor am St. Johanniskloster in Schleswig († 1756), die Bordesholmer Merkwürdigkeiten heraus, worin er die Nachrichten über Brüggemanns Werk sammelte, und lieferte in den Beiträgen vom Jahre 1744 (2, 43—64) auch eine Beschreibung des Altars. Auffällig ist, dass der bekannte Schleswiger Geschichtschreiber Ulrich Petersen († 1735) in seinen heute im Kopenhagener Reichsarchiv aufbewahrten Sammlungen nichts weiter als die herkömmlichen Berichte wiedergegeben hat. Auch Langebek ist in der Beschreibung Schleswigs vom Jahre 1780 [1]) ziemlich rasch über Brüggemann und sein Werk hinweggegangen. Interessant ist es zu verfolgen, wie der prächtige, für Kunst und Wissenschaft so begeisterte Mechanikus Jürgensen sich zu dem Altar verhielt. In seinen jungen Jahren hatte auch er kein Verständnis für die „barbarische“ Kunst; sein jugendlicher Vetter, der Maler Asmus Jakob Carstens, der andachtsvoll die Ovensschen Gemälde im Dome anstaunte, ging ohne jegliches Interesse an diesen „unbedeutenden Schnitzereien“ vorüber, wenn anders er je den Altar in der Nähe gesehen hat [2]). Obwohl Jürgensen nach und nach zu einer etwas besseren Würdigung des Werkes kam, wie seine Bemerkungen über Brüggemann und seinen Altar in den Schleswiger Kunstbeiträgen vom Jahre 1792 zeigen, so gab doch erst ein besonderer Umstand die Veranlassung, dass man sich in Schleswig und in Dänemark der hohen künstlerischen Bedeutung des Altars bewusst ward.

Am 20. September 1819 besuchte Thorwaldsen auf seiner Heimreise von Rom Schleswig und besichtigte, von Jürgensen und dem Maler Böhndel begleitet, auch den Dom und den Brüggemannschen Altar. Er rühmte dabei nicht allein den Stil und die Zeichnung, sondern auch die Geschicklichkeit des Künstlers, der so undankbares Material wie Eichenholz zu bearbeiten und mit so ausserordentlicher Sicherheit den Meissel zu führen verstanden habe, dass bei den Mienen der Gesichter weder Feile noch andere Schleifwerkzeuge gebraucht seien. Man könne seinem Urteile trauen, da er auch lange in Holz gearbeitet und erfahren habe, was dazu gehöre, ein solches Werk, wie dieses, auszuführen, des-

[1]) Danske Atl. VII, 603.

[2]) Sach: A. J. Carstens' Jugend- und Lehrjahre, 1880. S. 52, 71 ff.

gleichen er noch nie gesehen; er wünsche daher, dass es mit Vorsicht erhalten werden möge [1]).

Infolge dieser Anregung begann Jürgensen alsbald eine ausführliche Beschreibung, die aber niemals im Druck erschienen ist, und der Maler Böhndel gab seit dem Jahre 1824 nach und nach den Altar in 37 lithographisch hergestellten Blättern heraus, die trotz ihrer Unvollkommenheiten, besonders im Gesichtsausdruck der Figuren, Brüggemanns Werk in der Kunstwelt bekannter machten und selbst Goethe zu einer anerkennenden, aber wenig bekannten Besprechung veranlassten [2]). Da, wie gesagt, die Böhndelschen Zeichnungen die Feinheit der Arbeit im einzelnen wenig erkennen lassen, so sind sie auch vielfach die Veranlassung gewesen, dass man von den „ungeschlachten" Figuren eines Brüggemann sprach, von anderen, noch härteren Urteilen abgesehen.

Von dänischen Kunstkennern war es zuerst Höyen, der den Altar einer genauen Untersuchung unterzog und sein Urteil in einer ausführlichen Beschreibung niederlegte, die der Schröderschen vom Jahre 1832 zu Grunde liegt, in ihrem ursprünglichen Wortlaute aber verloren gegangen ist [3]).

Trotz allem wurde der Altar erst allgemeiner in Deutschland bekannt und in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung gebührend gewürdigt seit dem Künstlerfeste im Jahre 1865, bei welcher Gelegenheit dem Altmeister A. J. Carstens in Schleswig ein Denkmal gesetzt ward [4]). Infolgedessen erschien meine Schrift: Hans Brüggemann (Schleswig 1865), darauf die vortrefflichen Photographieen des Flensburger Brandt nebst einer Begleitschrift von Fr. Eggers [5]).

Nachdem bei der Restauration des Domes im Jahre 1847 auch mancherlei an dem Altar, insbesondere an den oberen Par-

---

[1]) Jürgensen: Chronik der Stadt Schleswig 1822. S. 47. — Thiele: Thorwaldsens Levnet II, 11. — Sach: Geschichte der Stadt Schleswig S. 195. — Böhndel Einleitung 4.

[2]) Die Besprechung steht in: Kunst und Altertum 5, 2, 72.

[3]) N. St. Mag. I, 169 ff. — Höyens Skrifter II, 153.

[4]) Vischer: G. am Strande. Kr. G. N. F. 2, 186 ff. — Lübke: Zeitschr. für bild. K. I, 243.

[5]) Von späteren Beschreibungen des Altars ist noch die von R. Schmidt in: Die ehemalige Stiftskirche in Bordesholm, 1881, S. 11, 15 gegebene und mit grosser Photographie gezierte bemerkenswert. Haupt 2, 296 ff. Die sonstige Litteratur ist oben im Vorwort, Anm. 1, angegeben.



tien, gebessert war, hatte er doch im Laufe der Zeit so stark gelitten, dass im Jahre 1884 der Direktor der Fachschule für Kunsttischler und Bildschnitzer, H. Sauermann in Flensburg, von der Regierung mit einer umfassenden Restauration, sowie mit der Anfertigung von Gipsabgüssen betraut ward, die den alten Originalen in Form und Holzfarbe aufs genaueste entsprechen und in ihrer meisterhaften Ausführung die Schönheit des Werkes erst ganz erschliessen [1]).

Die Restaurationsarbeiten haben sich hauptsächlich auf die ornamentalen Teile erstreckt. Am meisten hatten die oberen bekrönten Partien gelitten, die durch Sonnenlicht und Luft stark verwittert und besonders durch Fledermäuse angenagt waren. Hier mussten auch die früheren, aus dem Jahre 1847 stammenden mangelhaften Ergänzungen, sowohl die figürlichen als auch die ornamentalen Zierate, beseitigt und ersetzt werden. Fast ebenso sehr zeigten die meisten Gruppenbilder, wie die Geisselung, Handwaschung des Pilatus, Kreuzabnahme, an den zierlichen Masswerken der Rundbögen und an den Baldachinen durch Fledermäuse u. a. starke Schäden und bedurften ganz oder teilweise der Erneuerung. An der grossen geschlitzten Kehle oberhalb der Predella mit ihren ausserordentlich zarten Einfassungsornamenten fehlten wie an den Baldachinen und an der Inschrift mehr oder weniger zahlreiche Partien, an dem Hostienschrein die ganze Bekrönung. Die Restauration an den figürlichen Bildern bezog sich meist auf Ergänzung der abgefallenen oder abgebrochenen Gliedmassen, speziell der Hände und Füsse, ferner auf Erneuerung der Gewänder, zahlreich fehlender Waffen oder sonstiger Attribute. Um nur eins zu erwähnen, so hat in der „Vorhölle“ ausser Wiederherstellung des Masswerks und Ausbesserung mancher kleiner Schäden Christus seine Siegesfahne, Moses seine Hörner, Johannes der Täufer seine rechte Hand, jede der beiden Standfiguren ihren Baldachin wieder erhalten. Und doch war dieses Fach im Vergleich mit anderen noch am wenigsten verletzt. Das eigentlich Figürliche ist sonst

[1]) Eine weite Verbreitung dieser herrlichen Abformungen, von denen die grösseren Gruppen in die meisten europäischen Museen übergegangen sind, wäre dringend wünschenswert. Die kunstgewerbliche Werkstätte Direktor H. Sauermanns in Flensburg giebt jedem Kunstliebhaber die nötige Aufklärung.

ziemlich unberührt geblieben; nur die drei fehlenden Figuren (z. B. ein Lautenspieler) an den Umrahmungen sind unter Benutzung der vorhandenen Modelle durch neue ersetzt worden [1]).

So prangt denn heute der Altar wieder in seinem vollen Glanze und bildet die schönste Zierde des in altem Farbenschmuck wiederhergestellten Domes St. Petri.

---

[1]) Vergl. auch Posselt: Die Restauration des Schlesw. Altars. Kiel. Zeit. Okt. 1884.

IV. Beschreibung und Erklärung des Brüggemannschen Altars im Dome zu Schleswig.

Der Brüggemannsche Altar, seit dem 28. Februar 1666 in der Mitte des Oberchores des Domes hinter einem eisernen, fein gearbeiteten Gitter aufgestellt, ist aus altem Eichenholz geschnitzt und hat vom Fuss bis an das Kreuz eine Höhe von 15,7 m und, die Flügel mitgerechnet, eine Breite von 7,8 m.

In 22 Fächern abgeteilt, enthält er 398 Hauptfiguren, worunter 12 freistehende und 42 Einfassungsfiguren. Die meist aus zwei Stücken bestehenden Fächer, 30 bis 90 cm tief, 1 m hoch und 0,65 m breit, enthalten mit nach hinten sich erhöhendem Boden in fast lauter runden, freistehenden Gestalten 10 bis 50 Figuren, immer mehrere, oft bis zu 16 an der Zahl aus einem Stücke herausgearbeitet. Die abstehenden Figuren nicht bloss, sondern auch die ganzen Gruppenbilder, die die vertieften Fächer ausfüllen, können aus den Fächern herausgenommen und wieder hineingeschoben werden. Nur hie und da sind einzelne Figuren wie Engel oder Zuschauer hinten angeheftet. Vergl. S. 35 ff.

Der Altar besteht seinem Aufbau und seinen Darstellungen nach aus drei Teilen:

I. Dem Untersatze (Predella) mit dem Reliquienschrein in der Mitte und zwei Fächern an jeder Seite, die Darstellungen des Abendmahles, des Liebesmahles und ihrer alttestamentlichen Typen enthaltend.

Der Sockel des Untersatzes ist 50 cm, der Untersatz selbst 1,9 m hoch, 3,8 m breit und 62 cm tief. An dem Sockel läuft in 13 cm hoher Majuskel folgende Inschrift:

An der linken Seite: opus hoc — in der Mitte: insigne conpletum est anno incarnacionis dominice 1521 ad — an der rechten Seite: dei honorem [1]).

II. Dem eigentlichen Körper und Hauptteile mit zwei Flügeln, die, je vier Fächer enthaltend, das erhöhte, sieben Darstellungen zeigende Mittelbild ganz bedecken können. Er enthält in 15 Fächern die Darstellung der Leidensgeschichte.

Der Körper des Altars hat, wenn die beiden Flügel geöffnet sind, in der Breite 7,8 m, in der Höhe 5,7 m.

III. Der Krönung, bei geschlossenen Flügeln allein sichtbar, mit dem Weltgericht, in lauter freistehenden Figuren dargestellt.

Die Krönung hat, mit dem Kruzifixe endigend, 6,3 m Höhe.

I. Der Untersatz oder Predella.

Um das Fussstück des Altars in die engste Verbindung mit dem Altardienst und dem Messopfer zu setzen, hat der Künstler auf ihm die Darstellungen des Abendmahls, des altchristlichen Liebesmahls und ihre beiden alttestamentlichen Vorbilder angebracht. Zu gleichem Zwecke enthält der Untersatz in der Mitte der vier Fächer einen mit einem vergoldeten Eisengitter verschlossenen

Schrein,

der zur Aufbewahrung von Reliquien diente und ursprünglich auch die Monstranz enthielt.

Nach Noodts Bericht vom Jahre 1737 fand sich in diesem Raum, solange der Altar in Bordesholm stand, ein Christkind aus Holz in einem weissen, goldverbrämten Kleide. Oben in dessen Kopfe waren mehrere kleine Löcher, durch die die Priester zuweilen Blut oder Wasser gossen, das als Thränen wieder durch die Augen hervordringen konnte; es weinte stets, wenn es nicht alljährlich ein mit Gold besetztes Kleid oder sonst reichliche

---

[1]) „Dies ausgezeichnete Werk ist vollendet worden im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1521 zur Ehre Gottes."

Geschenke erhielt. Auch erzählt er, dass ein Priester unten von dem Altar aus die Figur umdrehen und sich verneigen lassen konnte, je nach Bedürfnis für das gläubige Volk. — Das Bordesholmer Christkind ist jetzt nicht mehr vorhanden. Was sich heute in dem Schrein befindet, sind die Reliquien, die zur Zeit der Überführung des Altars nach Schleswig noch im Dome erhalten waren: ein weissgekleidetes, aus Holz gearbeitetes Christkind, das in der Linken eine Weltkugel hält und mit der Rechten den Segen austeilt; ausserdem die wunderthätigen Reliquien des heilig gesprochenen Königs Erich, den sein Bruder Abel im Jahre 1250 bei Missunde ermorden liess; ein Teil der Kette, mit der er in die Schlei versenkt ward, seine Mütze, einer seiner Armknochen und eine seiner Rippen. Nach Noodt zeigte man auch ein schmutziges Tuch, womit Christus sich auf dem Wege nach Golgatha abgetrocknet hatte. Wahrscheinlich ist aber damit nach einer anderen Überlieferung nichts anderes als die sogenannte Mütze König Erichs gemeint. Sach: Gesch. d. Stadt Schleswig 191 ff.

Einfassungsfiguren: Zwei Lautenspieler. Vergl. S. 96.

Die vier Staffelfelder,

oben geradlinig abgeschlossen und 1 m hoch, 0,60 m breit, mit ihren 72 porträtmässig ausgeführten Charakterfiguren fehlen dem Segeberger Altar; auch kehren die drei Scenen: Abraham und Melchisedek, das Passahfest und das Liebesmahl unseres Wissens auf keinem der Altäre Schleswig-Holsteins wieder. Vergl. S. 39, 42.

1. Abraham und Melchisedek.

Abraham kehrt durch eine felsige Gegend, von Landsknechten begleitet, aus dem Feldzuge zurück, in dem er seinen Bruder Lot gerettet hat (1. Mos. 14, 17. 18). Hinter ihm steht ein kühn dareinschauender Krieger mit der Kopfbedeckung in der Hand. Abraham, eine kräftige, bärtige Gestalt, ist in voller Ritterrüstung mit entblösstem Haupte vor einen mit einer Decke behängten Tisch getreten. Während er mit der Linken seine Kopfbedeckung und sein Schwert hält, reicht er seine Rechte über den Tisch, um einen Becher mit Wein entgegenzunehmen, der ihm von Melchisedek, der auf der anderen Seite des Tisches mit seinem

Gefolge steht, dargeboten wird. Der bärtige königliche Priester mit einer Mütze auf dem Haupte tritt wie seine Umgebung in der bürgerlichen Tracht des Anfangs des 16. Jahrhunderts auf, mit lang herabwallender Gewandung; sein Gesicht trägt ein ziemlich jüdisches Gepräge. Beide scheinen einander Begrüssungsworte zuzurufen. Zur Rechten Melchisedeks im Hintergrunde steht einer seiner Gefährten, der zwei Brote auf den Tisch gelegt hat und noch eins in der Hand hält, worauf seine Blicke ruhen; er hat ein jugendlich bartloses Gesicht mit einem frischen milden Ausdruck. Unter dem Gefolge Melchisedeks, sieben Personen, scheinen zwei in lebhaftem Gespräch begriffen; ganz hinten sieht man einen Mohr, eben vor Salems Thor.

Wie schon oben bemerkt (S. 46 ff.), hat man in dieser eigenartigen Komposition bereits früh geschichtliche Personen wiederfinden wollen, die mit dem Altar und dessen Stiftung in Verbindung stehen. Melchisedek soll der Propst Albert Preen, Abraham der berühmte Johann Ranzau sein. Ersteres ist ganz wahrscheinlich, zumal der Propst die Vollendung des Werkes nicht erlebt hatte; doch könnte die Figur auch seinen Nachfolger Bernhard vorstellen. Aus geschichtlichen Gründen ist dagegen unmöglich, dass Johann Ranzau auf dem Altar erscheint, eher ist in der Figur des Abraham ein Mitglied der Familie Pogwisch, etwa der damalige Verbitter des Klosters Wolf Pogwisch zu suchen. Von grösserem Interesse sind die drei Gestalten, in denen die spätere Überlieferung den Künstler und zwei seiner Hauptgehülfen vermutet, anscheinend deswegen, weil sie Schurzfelle tragen. Zwei davon stehen im Hintergrunde unter dem Abhange des Felsens und schauen so eigentümlich darein, ohne dass man sagen kann, wie sie an der vorgestellten Handlung beteiligt sind. Der eine, ein bärtiger Mann in den mittleren Jahren, trägt eine Kette um die Schultern, die an keiner Gestalt auf dem ganzen Altar, sondern allein an der Figur des „Kaisers“ wiederkehrt, und soll den Meister darstellen, der andere neben ihm mit dem schlichten langen Haar und dem bartlosen gutmütigen Gesicht, der auch noch in der „Dornenkrönung“ erscheint, einer seiner Gesellen sein. Der dritte, mit dem Schurzfell als Handwerkszeichen, steht als eine bärtige Figur hinter einer Gestalt, die ganz im Vordergrunde dem Beschauer den Rücken zuwendet.

Über alle genannten Persönlichkeiten vergl. die obige Darlegung S. 47 ff.

Zwei Stücke: I. Abraham, Melchisedek, drei Personen aus des ersteren und vier aus des letzteren Gefolge. II. 16 Figuren.

Einfassungsfiguren: St. Mauritius und St. Georg.

2. Das Abendmahl und die Fusswaschung.

Dieses Fach enthält zwei Handlungen: im Hintergrunde das Abendmahl, im Vordergrunde die Fusswaschung.

Um einen runden Tisch, über dem ein dreiarmiger Kronleuchter mit brennenden Kerzen hängt, um die abendliche Zeit und den geschlossenen Raum anzudeuten, sitzen Jesus und elf Jünger beim Abendmahl, vier zu seiner Rechten, sieben zu seiner Linken, wenn man Petrus am Ende der Bank bei der Fusswaschung nicht mitrechnet. Auf dem Tische sieht man das Osterlamm in einer Schüssel, daneben Brot und einen Kelch. Johannes ruht fast ganz auf dem Schosse Jesu und hält die Augen halb geschlossen. Die uns auffällige Stellung des Johannes vor der Brust Christi, die auf Missverständnis der Stelle im Evangelium Johannis (13, 25) beruht und sich hier durch die Gewohnheit der Alten, ihre Mahlzeiten liegend einzunehmen, leicht erklärt, ist der eingebürgerten Überlieferung gemäss auch von Dürer festgehalten und von Brüggemann herübergenommen. Bewunderungswert ist die Hoheit, die auf Jesu Stirn thront, und zugleich die tiefe Wehmut, die um seine Lippen spielt. Er hat soeben die Worte: „Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten!" ausgesprochen und dadurch bei den Jüngern verschiedenartige Gemütsbewegungen hervorgerufen, die sich in den Zügen ihrer schönen Charakterköpfe lebhaft wiederspiegeln. Petrus zur Rechten Christi hat seine Hände gefaltet; eine bartlose, mit einer Glatze versehene Figur echt jüdischen Gepräges berührt, ziemlich vornübergebeugt, mit der Rechten die links neben Christus sitzende Gestalt und scheint zu fragen, wer es sei. Einer hält ein Licht in der Hand, der nach dem grossen, um seinen Hals hängenden Hute zu urteilen, Jakobus darstellt. Judas sitzt rechts vom Beschauer im Vordergrunde und hält einen Geldbeutel in der Linken; ein rechts neben ihm sitzender Jünger scheint

ihn etwas gefragt zu haben, da sein Blick auf ihm ruht. Judas' Gesicht hat im Gegensatz zu den meist fein und edel gehaltenen Zügen der anderen Jünger einen gemeinen Ausdruck. Ohne Furcht oder Betroffenheit zu zeigen, blickt er gerade auf Jesus hin und scheint frechen Sinnes zu fragen: „Meister, bin ich es?“

Die zweite Handlung, die Fusswaschung Petri, ist von dem Künstler an demselben Tische im Vordergrunde dargestellt, um dem ganzen einen lebendigen Abschluss zu geben. Petrus sitzt rechts vom Beschauer neben Judas am Ende derselben Bank, worauf die Jünger im Kreise um den Tisch Platz genommen, und hat das Haupt auf seinen rechten, auf dem Tische ruhenden Arm gestützt. Sein linker Fuss steht in einem Becken. Christus kniet davor und hält den rechten Fuss mit beiden Händen, im Begriff ihn zu waschen. Voll Erstaunen über des Meisters Gebahren scheint Petrus auszurufen: „Herr, nicht die Füsse allein, sondern auch die Hände und das Haupt!“

Die Handlung der Fusswaschung ist bei Christus und Petrus, von dem wenig veränderten Faltenwurf der Gewänder abgesehen, genau nach Dürers „kleiner Passion“ gegeben. Auch der Kronleuchter findet sich in Dürers Fusswaschung. Judas sitzt ebenso bei Dürers Abendmahl am Ende der Bank; an der Linken Christi wird auch ein Jünger von einem andern mit der Hand berührt. — Bei der Zusammenstellung der beiden Scenen auf demselben Bilde folgte Brüggemann einer künstlerischen Tradition; sie ist ebenso von dem Lübecker Klaus Berg auf seinem Altar zu Odense bewahrt (Johannis 13, 4—12). — Nur wenn man Petrus bei der Fusswaschung auch mit zur Tafelrunde rechnen würde, sind zwölf Jünger bei dem Abendmahl anwesend; da aber Petrus unzweifelhaft rechts an der Seite Christi mit gefalteten Händen sitzt, so sind auffallenderweise nur elf Jünger zugegen. Petrus ist wie Christus von dem Künstler bei der Fusswaschung wiederholt.

Zwei Stücke: I. Christus, Petrus und vier Jünger. II. Christus und acht Jünger. Der links vom Beschauer am Ende der Bank im Vordergrunde sitzende Jünger hält in der Abbildung bei Böhndel in der ausgestreckten Rechten noch einen Becher.

Einfassungsfiguren: Der schon genannte St. Georg und ein Schriftgelehrter.

3. Das Liebesmahl der ersten Christen.

Zwölf männliche und weibliche Gestalten sitzen mit einem Bischof um einen Tisch versammelt, über dem, wie beim Abendmahl den geschlossenen Raum und die abendliche Zeit andeutend, ein dreiarmiger Kronleuchter mit brennenden Kerzen hängt. Auf dem Tische stehen ausser anderen Gefässen zwei grosse Kelche mit Wein. Der Bischof, gerade in der Mitte des Tisches sitzend, segnet das Brot ein und reicht es einer Matrone, die durch ihren Gesichtsausdruck und durch die leise Neigung des Hauptes und die Bewegung der Hände eine ehrerbietige Danksagung auszudrücken scheint. Zwischen beiden sitzen zwei männliche Gestalten; der eine giebt gleichfalls durch eine Handbewegung zu verstehen, dass er an der Darreichung des Brotes an die Matrone lebhaften Anteil nimmt; der andere, zwischen ihm und dem Bischofe, ein Mönch, der sich durch einen grossen geteilten Bart auszeichnet, sitzt in ruhiger Haltung da. Wie diese vier Figuren eine Gruppe bilden, so sind auch die männlichen Personen, die links von dem Bischofe sitzen, unter sich in lebhafter Unterhaltung begriffen; nur die zwischen beiden Gruppen sitzenden, meist dem Beschauer abgekehrten drei weiblichen Figuren scheinen wenig an der Handlung teilzunehmen.

Welche Personen die einzelnen Figuren darstellen sollen, ist nicht zu bestimmen. Augenscheinlich ist das Ganze die Feier eines Liebesmahles aus der ersten christlichen Zeit; der Künstler oder seine uns unbekannte Vorlage scheint hier irgend eine Legende benutzt zu haben. Vergl. S. 44.

Zwei Stücke: I. Sechs Figuren. II. Der Bischof und die übrigen sechs Figuren.

Einfassungsfiguren: Der h. Laurentius und ein h. König mit der Krone.

4. Das Passahfest.

Der dargestellten Scene liegt 2. Mos. 11, 12 zu Grunde: „Um eure Lenden sollt ihr gegürtet sein und eure Schuhe an euren Füssen haben und Stäbe in den Händen, und sollt es essen, als

die hinwegeilen.“ Im Hintergrunde gerade vor dem Tische steht Moses; er trägt die Hörner am Haupte, die ihm die Kunst nach einer falschen Übersetzung der Vulgata von 2. Mos. 34, 29 gab. Sein langer Bart reicht ihm bis auf die Brust hinab; eine Bewegung der linken Hand deutet an, dass er im Sprechen begriffen ist. Vor ihm steht eine Mulde mit ungesäuertem Brot, eine flache Schüssel mit dem zerschnittenen Osterlamm und ein Brot in Gestalt eines Schinkens. Um den Tisch drängen sich stehenden Fusses 20 Israeliten, gleichfalls in aufgegürteten Kleidern, beschuhten Füssen und mit Wanderstäben in den Händen, „als die hinwegeilen“, dem Gebote Jehovahs gemäss. Von ihnen scheint der rechts neben Moses stehende Aaron zu sein. Es geht lebhaft her in dieser Wanderversammlung, es fehlt auch nicht der Humor. Ausserordentlich mannigfaltig sind die Bewegungen und die Stellung der Figuren, besonders charakteristisch die Handbewegungen, die wirksam Rede und Gesichtsausdruck unterstützen. Jede Hand ist ein Kunstwerk für sich, meist auch besonders gearbeitet und angesetzt. Einige der Pilger haben sich nach Moses hingewandt und scheinen seinen Worten zu lauschen, andere verzehren in den verschiedensten Stellungen ihr Mahl, im Begriff Stücke Fleisch zum Munde zu führen. Rechts vom Beschauer steht eine Figur vor der Fleischmulde, um den Inhalt auszuteilen; sein Gesicht hat er zu einem hinter ihm stehenden Pilger gekehrt, der wohl um ein Stück bittet. Auf der entgegengesetzten Seite, ihnen gerade gegenüber, sind ebenfalls zwei Personen im Gespräch mit einander begriffen; nach einer bartlosen Figur mit scharf ausgeprägten Gesichtszügen wendet sich ein anderer mit kahlem Kopf; der erstere hat wie verwundert die Arme ausgebreitet. Hinter ihm steht einer, der sich schneuzt, und im Gegensatze zu ihm auf der gegenüberliegenden Seite ein anderer, der sich mit zurückgebeugtem Kopfe Stücke Fleisch in den geöffneten Mund fallen lässt. Im Vordergrunde sieht man zwei Figuren in eigentümlicher Haltung; der eine hat in gebückter Stellung seine Rechte, in der er ein Stück Fleisch hält, nach vorn ausgestreckt, der andere scheint mit dem Zeigefinger der Linken, mit der er den Stab hält, nach etwas zu zeigen, während er mit der Rechten den Bissen zum Munde führt. Worauf wollen sie aufmerksam machen? War früher im Vordergrunde vielleicht ein Tier angebracht?

Zwei Stücke: I. Acht Israeliten. II. Die übrigen 13 Figuren.

Einfassungsfiguren: Der schon genannte h. König und ein Patrizier.

Nach einer älteren Beschreibung war auch in dieser Scene ein Kronleuchter mit brennenden Kerzen, wie bei den beiden anderen Darstellungen, angebracht; auf der Böhndelschen Abbildung erscheint er noch.

II. Der Körper des Altars.

Der Körper des Altars oder die Hauptabteilung, oben rund geschlossen, stellt die Leidensgeschichte dar und besteht aus einem grossen Mittelfelde, doppelt so breit und dreifach höher als die andern, nebst zwölf Nebenfeldern, je drei und drei übereinander zu jeder Seite. Mit dem Judaskuss beginnend, läuft die Reihenfolge der Handlung von links (vom Beschauer) nach rechts auf beiden Seiten der Kreuztragung und der Kreuzigung, die die Mitte bilden.

5. Der Judaskuss.

Im Vordergrunde umarmt Judas den Heiland stürmisch und küsst ihn; er ist in einen weiten langen Mantel gehüllt und hält einen Beutel mit der linken Hand fest umklammert. Höhnische Freude über das Gelingen seines Werkes ist in seinem sich auch hier wiederholenden gemeinen Gesichtsausdruck ausgeprägt. Auch in Christi Antlitz erkennt man dieselben Züge wieder, die der Künstler ihm im „Abendmahl“ verliehen, wenn auch nicht in gleicher Hoheit und Schönheit. Ohne Überraschung oder Erregung zu zeigen, steht er sanftmütig da, oder soll in der eigentümlichen Haltung der Hände etwas davon angedeutet werden? Drei Häscher sind im Begriff ihn zu fassen. Der eine, eine auffällige Gestalt mit runder, aus Metallschuppen zusammengesetzter Kopfbedeckung und gestepptem Wams, die sich in den folgenden Scenen bis zur Auferstehung immer wiederholt, steht hinter Judas, streckt den linken Arm über dessen linke Schulter, voll Hast und Begier den Meister zuerst zu ergreifen; die beiden anderen weiter im Hintergrunde haben den rechten Arm emporgehoben, um gleichfalls Hand an ihn zu legen. Rechts von Jesus ist der eine Knecht des

Hohepriesters, in der Legende Malchus genannt, niedergesunken, hebt den linken Arm empor und sucht einem Schwerthiebe, den Petrus nach ihm zu führen im Begriff ist, auszuweichen oder ihn abzuwehren; die Laterne, die er in der Hand gehalten, hat er im ersten Schrecken fallen lassen. Sein Angesicht ist voll Angst und der Mund geöffnet, als wenn er einen Schrei ausstiesse. In Petri Mienen, der mit geschwungenem Schwerte ihm gegenübersteht, malt sich der Ingrimm und die Aufgeregtheit des Augenblicks. Die übrigen sechs, meist mit Hellebarden bewaffneten Schergen nehmen mehr oder weniger Anteil an der Scene. Links vom Beschauer im Hintergrunde trägt einer von ihnen, dessen herabgezogene Mundwinkel wilden Hass ausdrücken, auf einer hohen Stange ein Feuerfass mit flammendem Pech, das ihnen als Leuchte dient.

Die Gruppe, Christus, Judas und der hinter ihm stehende Kriegsknecht sind wie Pilatus im wesentlichen im Anschluss an Dürer gegeben. Der Kriegsknecht mit der runden Kopfbedeckung kehrt bei Dürer siebenmal wieder, vor Hannas, wo er Christus an den Haaren zieht, vor dem Hohenpriester, der seine Kleider zerreisst, in der Verspottung, vor Herodes, bei dem Händewaschen, wo er Christus abführt, und als einer der Wächter am Grabe. Brüggemann hat die Figur in den Scenen: „vor Kaiphas“, „Händewaschen“, „Kreuztragung“ und „Auferstehung“ ebenso wie auf dem „Judaskuss“ ganz nach Dürer wiederholt. Vergl. S. 39, 41.

Zwei Stücke: I. Christus, Malchus, Judas, einer von den angreifenden Bütteln und ein Zuschauer. II. Die übrigen acht Figuren.

Einfassungsfiguren: Zwei alttestamentliche Propheten.

6. Christus vor Kaiphas.

Im Vordergrunde steht Christus zwischen zwei Schergen, die ihn, die Hände auf den Rücken gebunden, an zwei Tauen vor Kaiphas gezerrt haben. Dieser sitzt rechts (vom Beschauer) im Mittelgrunde auf einem mit einer hohen Rückenlehne versehenen Sitze in bischöflichem Gewande; ein bärtiger Schriftgelehrter, der neben ihm steht, bestürmt ihn mit eifernder Anklage und zeigt mit der rechten Hand auf Christus; von den fünf, mit Spiessen und Stangen bewaffneten Wächtern im Hintergrunde

redet der vorderste als falscher Zeuge auf ihn ein. Der Hohepriester, mit feistem, bartlosem Angesicht echt jüdischen Gepräges, hat die Brauen zusammengezogen, zerreisst sein Gewand, und sein geöffneter Mund scheint auf die ruhige und feste Antwort Christi mit verächtlichem Tone die Worte auszurufen: „Er hat Gott gelästert! Was brauchen wir weiter Zeugnis?“ Infolge dieses Ausrufs ist der eine Scherge dicht vor Christus getreten und im Begriff, ihm mit geballter Faust einen Backenstreich zu geben; in seinem grinsenden Gesicht ist bezeichnend roher Hohn und Hass ausgedrückt, nicht weniger in dem zweiten, schon aus der Gefangennahme bekannten und immer sich wiederholenden Schergen, der mit höhnisch grinsender Miene hinter Christus steht und seine zusammengebundenen Hände an einem Stricke hält. Die beiden rechts vom Beschauer im Vordergrunde stehenden jüngeren Kriegsknechte richten gespannt ihre Blicke auf den eifernden Hohepriester.

Der eine Scherge, der Christus ins Gesicht zu schlagen im Begriffe ist, findet sich mit etwas veränderter Stellung und anderem Gesichtsausdruck bei Dürer. Der andere Scherge hinter Christus ist bei Dürer siebenmal dargestellt. Vergl. Nr. 5.

Der Segeberger Altar hat statt dieser Darstellung: Christus vor Hannas. Vergl. S. 21.

Zwei Stücke: I. Christus, zwei Kriegsknechte, von denen der eine schielt, und zwei Wächter. II. Die übrigen sieben Personen.

Einfassungsfiguren: Die Apostel Andreas und Bartholomäus.

7. Die Geisselung.

Im Vordergrunde steht Christus an eine hohe Säule gebunden; sein nackter Körper, nur mit einem Schurze um die Lenden, ist edel und ebenmässig gebaut und zeigt dabei jene stark betonte Hüftfalte, wie sie auch den sonstigen Figuren Brüggemanns eigentümlich ist. Zwei Büttel, rechts und links neben ihm, vollziehen die Geisselung, die im römischen Gerichtsverfahren jedesmal der Hinrichtung vorhergehen musste. Der eine, am Halse, an einer Schulter und den Beinen entblösst, schlägt ihn mit einem Rutenbündel, der andere mit einer Geissel, während er in der Linken noch ein Rutenbündel hält. Indem sie die Marterwerkzeuge hoch in der Luft schwingen, drücken sie in Bewegung und Haltung

gewaltige Kraftanstrengung aus. Im Vordergrunde kniet eine dritte Figur und schnürt ein neues Rutenbündel. Die Anstrengung und Anspannung der Muskeln ist an den Armen wie an dem ganzen Körper sowie in dem verzerrten Gesicht so meisterhaft ausgedrückt, dass die Figur von jeher bei allen Beschauern die grösste Bewunderung erregt hat. — Rechts an der Seite steht Pilatus in stetig gleichbleibender Gewandung und Haltung mit verschränkten Armen als Zuschauer der Geisselung; sein Blick ruht auf Christus, er hofft durch die Geisselung noch den von ihm unschuldig Befundenen abkaufen zu können und wartet ruhig das Ergebnis ab. Nicht ohne Spannung wird er von den beiden hinter ihm stehenden Gestalten beobachtet. Von ihnen scheint der Kriegsknecht neben ihm zu ihm zu reden. Hinter der Säule bemerkt man auch den Aufseher der Geisselung, mit einem starken Knebelbarte und von martialischem Aussehen ohne Kopfbedeckung, in einen weiten faltenreichen Mantel gehüllt; sein linker Arm ist etwas gebogen, und seine ausgestreckte Hand hat eine leise Bewegung nach Christus hin. Zu seiner Linken stehen zwei andere Büttel, die mit einander über die Geisselung reden; sie sind mit frischen Geisselwerkzeugen versehen, um die beiden vorhergenannten abzulösen; der eine zeigt seinen entblössten Arm, der vordere hat einen besonders energischen Gesichtsausdruck. Hinter ihnen ist noch ein bartloser Diener sichtbar.

Über das Verhältnis dieser Darstellung zu Dürers Holzschnitten vergl. oben S. 39. Für die berühmte Figur des rutenbindenden Büttels ist nach Noodt (Bordesh. Merkw. 45) einmal von einem Kunstliebhaber der für die damalige Zeit enorme Preis von 240 Thalern (864 M.) geboten worden. — Diese Scene ist ähnlich auf dem Tetenbüller Altar v. J. 1522 behandelt. Vergl. S. 70.

Zwei Stücke: I. Christus und die drei Büttel. II. Die sieben anderen Figuren.

Einfassungsfiguren: Zwei alttestamentliche Propheten.

8. Die Dornenkrönung.

Im Vordergrunde sitzt Christus auf einer Holzbank in einen weiten Mantel gehüllt, so dass nur die Arme sichtbar sind. In der rechten Hand hält er mit gebogenem Arme ein Rohr, das

ihm die höhnenden Kriegsknechte gereicht haben. Der gleichfalls gebogene linke Arm ruht auf seinem rechten Knie. Seine Gesichtszüge, besonders die emporgezogenen Augenbrauen und der halbgeöffnete Mund, tragen den Ausdruck schmerzhafter Duldung. Zwei Kriegsknechte haben ihm die Dornenkrone aufs Haupt gesetzt, wodurch dieses sich nach rechts neigt. Links von ihm hält der eine sie mit hoch erhobenem Arme mittelst einer Gabel auf dem Haupte fest, während er mit der Linken seine Lanze umklammert und sein rechtes Bein auf die Holzbank gesetzt hat. Rechts von Christus hält der andere, ohne Hut, gleichfalls die Dornenkrone mit einer langen Gabel fest und treibt sie mit hochgeschwungenem Knittel in das Haupt. Acht andere Personen, meist Kriegsleute mit Köpfen von scharfem Gepräge, sind mit verschiedenem Ausdruck von Hass, Gleichgültigkeit oder Teilnahme Zuschauer dieser Scene. Neben einer rechts an der Seitenwand stehenden Figur mit einer Rolle in der Hand, die wahrscheinlich einen Schriftgelehrten vorstellt, sehen wir die mit denselben Zügen der gleichgültigen Ruhe sich wiederholende Gestalt des Pilatus, wie er mit einer leisen Handbewegung nach Christus hindeutet. Zu ihm hinüber schielt ein neben ihm stehender jugendlicher Landsknecht, der kühn seine Mütze schief auf dem Kopfe hat; ein anderer betrachtet den Schriftgelehrten mit einem zweideutigen Blicke. Zur Linken scheint einer, zwei Speere in der Hand haltend, die Leiden des Erlösers mit Teilnahme zu verfolgen. Es ist dieselbe jugendliche Gestalt mit dem schlichten langen Haar und dem gutmütigen bartlosen Gesicht, die, ebenso auf dem Felde „Abraham und Melchisedek“ dargestellt, eine wohl begründete Überlieferung für einen der Hauptgehülfen des Meisters erklärt.

Von Dürer stammt in dieser Scene besonders das Motiv der beiden Büttel, die mit der Befestigung der Dornenkrone beschäftigt sind.

Eine Anlehnung an die Brüggemannsche Darstellung ist auf dem Tetenbüller Altar v. J. 1522 zu bemerken. Vergl. S. 70. Der Segeberger hat die Dornenkrönung als kleine Nebenscene. Vergl. S. 21.

Zwei Stücke: I. Christus, die beiden Büttel, der Schriftgelehrte. II. Die übrigen sieben Figuren.

Einfassungsfiguren: Ein alttestamentlicher Prophet und ein Heiliger.

9. Ecce homo.

In einer rundbogigen, unten mit einem Kerkergitter versehenen Loge ist Pilatus mit Christus zu seiner Linken und einem Gerichtsdiener hinter ihnen vorgestellt. Pilatus, in einer etwas bewegteren Haltung als sonst, zeigt den je sechs an der Zahl an jeder Seite der Loge stehenden Zuschauern den Gemarterten und scheint eben die Worte auszusprechen: „Das ist der König der Juden!", um das Mitgefühl zu erregen. Christus steht da in dem Purpurmantel und mit der Dornenkrone auf dem Haupte; seine Hände sind überkreuz mit einem Stricke zusammengebunden; sein schmerzvoll bewegtes Antlitz drückt eine stille Qual aus. Der Gerichtsdiener hat den Mantel Christi ganz nach hinten emporgezogen, um dem Volke den gegeisselten Leib zu zeigen und, nach seinem wehmütigen Gesichtsausdruck zu rechnen, die Wunden des Herrn um Erbarmen mitreden zu lassen. Aber die Worte des Pilatus erwecken den Hohn der Vorstehenden, der sich in ihren Gebärden und ihrer Haltung teils neckend, teils erbittert wiederspiegelt. Ein Schriftgelehrter, der vor Pilatus steht und die rechte Hand ausgestreckt hat, erwidert mit Würde und ernster Miene dem Pilatus: „Wir haben keinen König, sondern einen Kaiser!" Eine andere Figur, ein Pharisäer, Christus gegenüber, ist gleichfalls in eifernder Anklage begriffen. Seine überkreuz gelegten Zeigefinger sollen nach der gewöhnlichen Erklärung pantomimisch die Worte: Kreuzige ihn! ausdrücken; weit wahrscheinlicher ist indes, dass er die einzelnen Anklagepunkte an den Fingern herzählen will. Ein links nahe an der Seitenwand stehender Kriegsknecht mit krampfhaft geöffneten Händen scheint ingrimmig die Worte: Kreuzige ihn! auszustossen; eine andere, auf der rechten Seite des Gerüstes stehende Figur zeigt durch ihren verzerrten Gesichtsausdruck, dass sie in das Geschrei einstimmt. Auffallend ist in dieser sonst wohl gruppierten und bewegten Scene, voll Abwechselung der Figuren in Haltung, Tracht und Kopfbedeckung, wie auch in der folgenden dem „Händewaschen des Pilatus", dass so wenig Volk versammelt ist. Wegen der Raumverhältnisse hat der Künstler im Vordergrunde wohl nicht mehr Figuren anbringen können.

In Bezug auf die Loge und andere Einzelheiten folgt der Künstler Dürer; insbesondere ist der Pharisäer aus der „Vorführung vor Pilatus“ herübergenommen.

Zwei Stücke: I. Die vier Figuren im Vordergrunde. II. Die übrigen neun Figuren.

Einfassungsfiguren: Eine Gestalt in vornehmem Gewande und ein Apostel.

10. Das Händewaschen des Pilatus.

Pilatus sitzt auf hohem Richterstuhle, vor dem ein Löwenhund liegt; er hat den Kopf nach links gewendet, um zu vernehmen, was ein eben anlangender Eilbote mit eindringlicher Rede ihm von seiner Frau berichtet. Mit Bekümmernis hört er die warnende Botschaft von ihrem Traume. Während dessen giesst ein Diener mit edlen mitleidsvollen Gesichtszügen Wasser über die Hände des Pilatus, der dadurch seine Unschuld an dem Blute des Gerechten ausdrücken will. In schöner Gruppierung stehen die Personen, wenn auch gering an Zahl, je fünf an beiden Seiten seines Sitzes, da. Zwei behelmte Krieger führen rechts vom Beschauer Christus ab, der ohne seine Dornenkrone in langem Haar erscheint. Der eine lässt mit wehmütiger Miene seinen Blick auf dem Herrn ruhen; der vordere, schon aus der Gefangennahme und der Scene vor Kaiphas bekannt, hat etwas ungeduldig seinen Kopf umgewandt und scheint nach Pilatus zu schauen, vielleicht noch weitere Befehle erwartend; im Hintergrunde folgt ihnen noch ein hochbehelmter Krieger mit einem derben Gesichtsausdruck. Links vom Beschauer im Vordergrunde stehen zwei behelmte jugendliche Krieger und schauen nach dem Pilatus. Hinter ihnen sind noch zwei andere sichtbar, die gespannt an der Handlung teilnehmen.

In dieser Scene ist besonders Christus ohne Dornenkrone und der zurückschauende, sich immer wiederholende Kriegsknecht (vergl. Nr. 5) nach Dürer gearbeitet; auch für den gemähnten Hund ist das Motiv bei Dürer, z. B. in der Vorführung Christi vor Kaiphas, zu finden. Oben an den Pfeilern des Richterstuhles des Pilatus sind Knöpfe angebracht, nicht die eigentümlichen Affen, wie auf dem Segeberger Werke. Vergl. S. 22. — Diese Scene ist ähnlich auf dem Tetenbüller Altar v. J. 1522 dargestellt. Vergl. S. 70.

Zwei Stücke: I. Christus mit drei Kriegsknechten. II. Die sieben übrigen Figuren.

Einfassungsfiguren: Ein jugendlicher Heiliger und ein Apostel.

11 und 12. Die Kreuztragung und die Kreuzigung.

Die Kreuztragung und die Kreuzigung entfalten sich mit gesteigertem dramatischen Leben auf der Mitteltafel und, den grösseren räumlichen Verhältnissen entsprechend, ist die Grösse der Figuren gewachsen. Unten ist die Kreuztragung, oben die Kreuzigung dargestellt, nur von einer moosbedeckten Felswand, dem Schauplatze der Hinrichtung, von einander geschieden. Ganz oben schliesst sich daran in einem besonderen Fache die Darstellung der Himmelskönigin.

Im Hintergrunde erhebt sich ein turmartiges, mit Fenstern versehenes Bauwerk, das oben mit seinen Dächern und Zinnen die Stadt Jerusalem, unten deren Thor vorstellen soll. Es ist an einen hohen Felsen gelehnt, worüber der Weg nach Golgatha führt, wie die aufsteigende Linie der Kriegsknechte in dem Gefolge andeutet. Aus einer Fensteröffnung des Bauwerks bläst ein Turmwächter, und an der Brüstung einer anderen steht eine Figur, wohl ein Priester, in vornehmer Haltung, die den Zug vorbeiziehen sieht. Der grösste Teil desselben hat schon das Thor passiert, doch ist es noch gedrängt voll von Kriegsknechten, die im Nahen begriffen sind. Zur Rechten verschwindet der Zug wieder durch die Felsthore, die oben die Unterlage für den Berg Golgatha bilden.

Im Mittel- und Hintergrunde des Zuges sind zwei Reihen Krieger sichtbar, zwischen denen drei Gestalten zu Ross besonders hervortreten. Der erste Reiter ist eine stattliche grosse Figur in gerader Haltung. Er blickt weder rechts noch links; seine Unterlippe ist weit aufgezogen, und sein scharf ausgeprägter Gesichtsausdruck lässt einen vornehmen, hochmütigen Pharisäer in ihm vermuten. Der letzte Reiter stellt wahrscheinlich einen römischen Hauptmann dar. Der mittlere erscheint, mit dem Streithammer als dem Abzeichen von Rang und Würde in der Hand, als der eigentliche Befehlshaber oder Führer des Zuges; auf ihn ist daher

auch der Blick der letzten Reiter und anderer aus dem Gefolge gerichtet. Wenn man die Figur des Befehlshabers mit dem Pilatus in den Scenen: Geisselung, Ecce homo und Händewaschen vergleicht, so kann man nicht leicht zu einer anderen Ansicht kommen, als dass auch hier Pilatus dargestellt sei; so wird die Figur auch schon von dem ersten Erklärer gedeutet. Da dies aber nicht mit der biblischen Erzählung stimmt, so sehen andere darin den frommen Hauptmann, der auch bei Dürer wie bei Brüggemann in der Kreuzigung wiederkehrt.

Er hat seinen Kopf gewandt, und sein Blick ruht auf den im Vordergrunde stehenden Personen. Eine Störung des Zuges ist eingetreten und hat ihn aufmerksam gemacht, während der fanatische Pharisäer dadurch unbewegt bleibt: Jesus ist unter der Last des mächtigen Kreuzes zusammengesunken. Mit dem Ausdruck einer grossen Qual und Ermattung in seinem edelgeformten Angesichte stützt er sich, um sich aufrecht zu halten, mit der Rechten auf einen Stein; mit der Linken hält er das Kreuz unten noch krampfhaft umfasst. Zwei Kriegsknechte sind bemüht, ihn mit Gewalt vorwärts zu bringen. Der eine in gebückter, nach rückwärts gerichteter Stellung sucht ihn an einem Stricke fortzuschleppen; es ist dieselbe Figur, die bei der Gefangennahme hinter Judas steht (siehe Bem. Nr. 5). Der andere, hinter dem Kreuze, droht ihm mit einer starken Keule, die er in der Rechten schwingt. Hinter Christus im Vordergrunde kniet halb die h. Veronica der Legende und hält mit beiden Händen ein Tuch ausgebreitet, um das von Schweiss und Blut triefende Antlitz des Herrn abzutrocknen. Man sieht deutlich, wie das Tuch dreimal zusammengefaltet oder zusammengesetzt ist, denn es musste nach der Legende dreimal das Bild Christi abdrücken, da drei wunderthätige Bilder Christi in der Christenheit verehrt wurden. Ihr Körper ist etwas vornübergebeugt, und ihre ganze Haltung bezeichnet trefflich die Begierde, Jesus zu Hülfe zu kommen. Meisterhaft ist auch der Faltenwurf ihres Gewandes und reicher als bei Dürer. Hinter ihr, auf der anderen Seite des Kreuzes, steht der alte Simon von Kyrene, mit kahlem, ausdrucksvoll gemeisseltem Kopfe, und hebt mit Anstrengung das Kreuz mit beiden Händen. Seine Züge drücken Angst aus, denn zwei Kriegsknechte suchen ihn durch Gewaltmittel bei seinem Werke anzufeuern; der eine steht vor

ihm mit einem grossen Hammer, der für die Kreuzigung bestimmt ist, in der Rechten und droht ihm mit der geballten Linken; der andere will ihm mit emporgehobener Rechten einen Schlag an den kahlen Kopf geben, während er in der Linken seine Waffe festhält.

Vor dem schuppenbehelmten Krieger mit männlich schönem Antlitze, der seine Blicke erwartungsvoll nach dem Führer des Zuges gewandt hat und soeben mit den nachdrängenden Reisigen, unter denen eine Gestalt mit besonders markanten Zügen erscheint, aus dem Thore herausgetreten ist, bemerkt man die Angehörigen des Herrn, deren tiefer Schmerz den grössten Gegensatz zu der Roheit der Kriegsknechte bildet. Maria schreitet voran, die leidensmüden Augen schliessend, um das Schreckliche nicht zu sehen. Johannes, der Lieblingsjünger, dessen Gesicht wir von dem Abendmahl her kennen, wendet sein Haupt mit trüben, vorwurfsvollen Blicken einem vor ihm stehenden, frech mit dem Finger auf ihn zeigenden Landsknechte zu, dessen Antlitz durch die aufgeworfene Unterlippe besonders höhnisch verzerrt erscheint. Hinter ihnen folgen noch zwei weibliche Gestalten dem Zuge.

In der äussersten Gruppe der linken Seite stehen Kriegsknechte und Büttel, alle ausdrucksvolle Gestalten; eine jugendliche Figur im Vordergrunde, die dem Beschauer den Rücken zukehrt, trägt einen geflochtenen Korb mit drei Nägeln und scheint mit etwas umgewandtem Kopfe ihre Blicke auf den Hauptmann zu richten. Zwei andere, rechts hinter ihm, die eine bartlos, die andere bärtig, schauen mit höhnischen und frechen Mienen auf den uns schon bekannten Kriegsknecht hinab, der Christus vorwärts zu zerren sucht. Hinter dieser Gruppe, vor dem ersten Reiter, fast ganz von einem andern verdeckt, steht noch ein Kriegsknecht mit einer Flasche in der Hand, die er im Begriff ist zu öffnen, während ein Genosse neben ihm ihn durch Zeichen mit der Hand davon abzuhalten sucht. Vorn drängt sich alles in den Hohlweg; oben wird der Zug vorbeiziehen müssen, wo in tiefem Hintergrunde ein kahler Baum steht, an dem die Leiche des Judas hängt.

Auf dem oberen Felde, das die Kreuzigung darstellt, sind die drei Kreuze errichtet. Christi Kreuz strebt schlank empor und ragt über die beiden neben ihm hinaus. Die völlige Ruhe in seinem verklärten Gesichte, das Fehlen jeder Verzerrung der



Mienen und des Körpers lässt erkennen, dass er soeben mit Ergebung verschieden ist. Seine Augen sind schon im Tode geschlossen, sein Haupt ist sanft nach rechts geneigt. Die ganze Figur, die Anspannung der Arme, die hervortretenden Muskeln sind mit grosser Kunst gemeisselt. Langgewandete Engel, je einer an jeder Seite des Kreuzes und ein dritter zu Christi Füssen, mit ausgebreiteten Flügeln als in der Luft schwebend dargestellt und an der Hinterwand durch einen Stab befestigt, fangen in demütiger Haltung in goldenen Kelchen das aus seinen Händen und Füssen tröpfelnde Blut auf [1]).

Der gekreuzigte Christus ist von Brüggemann ganz der künstlerischen Tradition entsprechend dargestellt: er neigt sein Haupt nach der rechten Seite, sein Körper ist mit drei Nägeln an dem Kreuze befestigt; die Füsse sind an dem Pfahle des Kreuzes so übereinandergelegt, dass der rechte oben liegt. Alles dies steht im Gegensatze zu der Darstellung der beiden Schächer. Auch das Auffallende, dass Christus um Hüften und Lenden mit einem langen Tuche, dessen Enden im Winde flattern, umhüllt ist, während die beiden Schächer ganz nackt erscheinen, beruht nicht sowohl auf ästhetischen Rücksichten, als auf einer Legende. (S. 45.) Danach hatte die tiefgebeugte Maria, als sie ihren Sohn nackt am Kreuze stehen sah, ihre letzte Kraft zusammen genommen, sich durch die Reihen der Büttel gedrängt, ihr langes Kopftuch abgerissen und dieses ihrem Sohne vorgebunden, um seine Blösse zu decken. Man muss dies wissen, um das Tiefergreifende für den mittelalterlichen Christen zu verstehen, wenn er Christus fortan in allen Scenen mit dem Kopftuch der Maria umgürtet sah. Übrigens war das Kreuz Christi nach einer andern Legende aus einem Baum gezimmert, den Seth vom Baume des Lebens gepflanzt hatte; man dachte es sich am Ausgange des Mittelalters blutrot.

Rechts von Christus hängt ganz nackt der reuige Schächer Dismas. Seine Arme sind mit Stricken ans Kreuz gebunden; sein linkes Bein, das gesondert von dem rechten auf einem Brett festgenagelt war, hat er in der krampfhaften Bewegung, die seinen ganzen Körper durchzuckt, mit dem Nagel losgerissen; er ist im Todeskampfe, und ein über seinem Haupte schwebender Engel

---

[1]) Über die Bedeutung dieser Engel vergleiche oben Seite 45.

trägt seine als kleine Figur dargestellte Seele in den Himmel. Links von Christus windet sich, ebenfalls ganz nackt, der verstockte Schächer Jesmas verzweiflungsvoll am Kreuze; er hat gleichfalls den linken Fuss mit dem Nagel von dem Brette losgerissen und macht mit den Armen, die auch nur durch Stricke ans Kreuz gebunden sind, krampfhafte Bewegungen. Über seinem Haupte schwebt der Teufel mit Krallenfüssen und Flügeln und will seine Seele, die ihm zu entfliehen sucht, entführen. Beide nackten Schächer zeigen die eigentümlich scharf hervortretenden Hüftfalten.

Im Vergleich zu dem sich drängenden Zuge bei der Kreuztragung umstehen verhältnismässig nur wenige Personen das Kreuz; aber über ihren Köpfen sieht noch eine Anzahl von fünfzehn Figuren hervor, die, vollständig ausgeführt und an der Rückwand befestigt, die Zuschauer darstellen. Alle Personen, die um den Fuss des Kreuzes Christi versammelt sind, haben ihre Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet; von den Gruppen rechts und links ist keine um die beiden Schächer bemüht. Alle haben soeben die Worte vernommen: „Es ist vollbracht!“ Neben dem Diener, der auf einer langen Stange mit einem Schwamme den dürstenden Herrn erquickt hat, sind zwei Kriegsknechte damit beschäftigt, seinen Tod festzustellen. An der rechten Seite des Kreuzes halten nämlich zwei Reiter mit scharf ausgeprägten Gesichtszügen; der eine ist im Begriff, eine lange Lanze in die Seite Christi zu stossen, während der andere die eine Hand ausstreckt, um sie richtig zu lenken. Ihm gegenüber an der linken Seite des Kreuzes hält ein anderer Reiter, der mit der Rechten zum Herrn hinaufzeigt und einem vollgerüsteten Ritter neben ihm einige Worte zuzurufen scheint. Die Ähnlichkeit in Kopfbedeckung, Kleidung und Gesichtsausdruck mit dem „Pilatus“ in der Kreuztragung ist unverkennbar, obgleich er keinen Streithammer führt; doch kann es kein anderer als der fromme Hauptmann sein, der am Kreuze ausrief: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“

Ganz im Vordergrunde am Fusse des Kreuzes vor den beiden Reitern kniet Maria Magdalena in langwallendem Haarschmuck und reich fliessender Gewandung und streckt ihre Arme nach dem Gekreuzigten aus; vor ihr bäumt sich das eine Ross etwas zurück. Als ihr Gegenbild sehen wir an ihrer linken Seite im Vordergrunde die Mutter Jesu ohnmächtig niedergesunken und

Johannes und Maria Salome bemüht, sie aufzurichten. Johannes hat die eine Hand erhoben und scheint, zu einer neben ihm stehenden weiblichen Gestalt gewendet, um Hülfe zu bitten.

An diese schmerzbewegte Gruppe schliessen sich die rohen Gestalten der beiden Kriegsknechte rechts im Vordergrunde, die in heftigem Streite um den Mantel Christi begriffen sind; der eine will wütend mit dem Dolche nach dem anderen stossen; dieser sucht den Stoss mit der Linken abzuwehren, während er mit der Rechten den Mantel noch festhält, und stösst mit weitgeöffnetem Munde einen Angstschrei aus. Ein dritter, der hinter beiden steht, hebt vor Schrecken die rechte Hand empor.

Auf der entgegengesetzten Seite sehen wir das Gegenstück zu dieser Gruppe. Vor mehreren Figuren zu Ross und zu Fuss ist ein bartloser, lebhaft erregter Kriegsknecht im Gespräch mit einem Schriftgelehrten begriffen, der in geistlicher Tracht mit dem Ausdruck des höchsten Schmerzes im Angesichte dasitzt und eine Rolle auf dem Schosse hält, auf die er mit dem Zeigefinger der Rechten hinweist. Die bisherige Deutung (auf Grund von Johannis 19, 35), dass er aus dem Munde des Kriegsknechts die Leidensgeschichte des Herrn aufzeichne, halte ich nicht mehr für richtig. Da die Rolle, worauf er deutet, nur das alte Testament sein kann, so liegt die Erklärung nahe, dass er als Schriftgelehrter aus den prophetischen Weissagungen die Leiden des Herrn als erfüllt dem Kriegsknechte nachweise. Dieselbe Gestalt kehrt übrigens bei der Kreuzabnahme noch einmal wieder.

Oberhalb des Kreuzes rechts und links erscheinen Sonne mit vollem, Mond mit halbem Gesicht. Der Künstler folgte damit einer älteren Tradition, die sonst seit Anfang des 16. Jahrhunderts fast allgemein aufgegeben war.

Über dem Kreuze Christi ist die Dreieinigkeit dargestellt in eigentümlicher Reihenfolge: Heiliger Geist, Gott der Vater, Maria mit dem Kinde, Christus als Weltenrichter.

Unmittelbar über der Inschrift des Kreuzes schwebt

der heilige Geist

in Gestalt einer Taube mit ausgebreiteten Flügeln.

Über ihr in Wolken erblickt man, von einer Glorie umflossen, in halber Figur die langbärtige, ehrwürdige Gestalt

Gottes des Vaters

mit der kronenartigen Kopfbedeckung, der Tiara des Papstes. Er hält nicht die Weltkugel, wie man meint, sondern den mit einem Reif umspannten und oben mit einem goldenen Kreuze versehenen Reichsapfel zum Zeichen der Weltregierung in der Linken und hebt die Rechte zum Segen. Die bildliche Darstellung Gottes, ganz nach der herkömmlichen Weise gegeben, entspricht derjenigen bei Dürer in der Verkündigung Mariä.

In höchst bezeichnender Weise thront über Gott Vater, in einem besonderen Felde, die Maria als Himmelskönigin und Verkünderin der Erlösung.

In der Kreuztragung ist die Gruppe Christus und die beiden Büttel nach Dürer gearbeitet. Christi Körperlage, das Stützen der rechten Hand auf einen Stein ist bei beiden gleich, nur seine Haltung und die Stellung des Kreuzes bei Brüggemann etwas anders; der hinter dem Kreuz stehende Kriegsknecht mit dem Knittel in der Hand entspricht im wesentlichen dem bei Dürer; der vor Christus fehlt bei diesem, doch ist er der sich immer wiederholende Kriegsknecht (siehe Nr. 5). Auch der hintere Reiter mit der spitzen Kopfbedeckung und dem langen Barte ist nach Dürer gegeben. Dagegen erscheint die Kreuztragung in der grossen Passion ganz anders als bei Brüggemann; Christi Stellung ist durchaus verschieden; er stützt die Linke auf einen Stein und fasst das ganz anders gestellte Kreuz oben mit der Rechten. — Die eigentliche Kreuzigung lehnt sich nirgend an Dürer an; derselbe hat auch weder die beiden Schächer, noch die Engel, die das Blut auffangen.

Die Kreuztragung hat 50, die Kreuzigung 43 Figuren.

Der Segeberger Altar enthält im Mittelfelde die von der obigen Darstellung abweichende Kreuzigung, die Kreuztragung als Nebenfeld. Über das Verhältnis der beiden Scenen zu dem Relief im Thaulowmuseum vergl. S. 60 ff.

Einfassungsfiguren: Stephanus und Antonius oder der Apostel Simon; Jakobus und Paulus; oben zwei Heilige.

13. Maria mit dem Kinde.

Maria, von strahlender Sonne umflossen, auf dem Haupte die Krone mit zwölf Sternen, zum Zeichen der unbefleckten

Empfängnis mit dem Fuss auf dem halben Monde, thront selbst noch über der Darstellung Gottes des Vaters als Königin des Himmels und Verkünderin der Erlösung. Von ihrem Haupte wallt lang über den Rücken ihr lockenförmiges Haar hinab; sie trägt das Lilienscepter in der Rechten und hält im linken Arme ihren Sohn, der die Weltkugel spielend im Schosse hat und die Rechte wie zum Segnen erhebt. Ihr Oberkleid hat sie zum Sitze für das Kind hinaufgezogen; malerisch in weiten Falten umwallt es den unteren Teil ihres Körpers[1]).

Die Darstellung schliesst sich ganz der herkömmlichen an und ruht auf Offenbarung Johannis 12, 1. Vielfach steht sonst der Mond noch auf einer Erdkugel, um die sich eine Schlange windet mit dem Apfel.

14. Die Kreuzabnahme.

Im Hintergrunde sind Felsen sichtbar. Wohl gruppiert stehen an beiden Seiten des Kreuzes je vier Gestalten. Einer der Jünger steigt mit dem Leichnam Christi, den er mit beiden Armen fest umschlungen hält, bedächtig auf einer unter der Last sich biegenden Leiter von dem Kreuze herab; mit dem rechten Fusse steht er schon auf der untersten Stufe und ist im Begriff, den linken von der dritten zu setzen. Die Arme des Leichnams hängen lang ausgestreckt und schlaff über seine Schultern herab. Wie die Schwere und die Schlaffheit des entseelten Körpers, so ist auch besonders an den Beinen des Jüngers die Anspannung aller Muskeln und die Biegung vortrefflich ausgeprägt. Auf ihrer rechten Seite stehen die trauernde Maria mit halb ausgebreiteten Händen und der gelockte Johannes teilnahmvoll; hinter ihnen noch zwei andere trauernde Frauen. Links von der Leiter kniet ein frommer Mann in priesterlichem Gewande, den wir schon bei der Kreuzigung die Leidensgeschichte des Herrn aus den prophetischen Büchern des alten Testaments erläutern sahen; er hat eine Kneifzange in der Linken. Hinter ihm steht Joseph von Arimathia, voll Ausdruck im Antlitze, mit einem grossen Turban auf dem Haupte; über seinen Armen hängt die Leinwand, in die der Leichnam gehüllt werden soll. Die schöne

[1]) Über das Verhältnis dieser Darstellung zu den beiden vor dem Altar stehenden Figuren vergl. oben Seite 50.

Biegung der Hand, womit er die Leinwand hält, ist besonders beachtenswert. An der linken Seite des Kreuzes steht Nikodemus und hält in der einen Hand eine Büchse mit der Salbe, die andere hat er dem Kreuze zugewendet; neben ihm bemerkt man einen bärtigen Mann in dem Gewande eines Franziskaners. Joseph hat sein Gesicht letzterem zugekehrt und scheint mit ihm über die Kreuzabnahme, wohin er mit der Hand deutet, zu reden. Weiter nach hinten steht noch eine Gestalt, die ihre Blicke auf Joseph gerichtet hält.

Die eigentliche Kreuzabnahme ist nach Dürer gearbeitet, die Stellung des Jüngers, der Christi Leiche trägt, mit geringer Veränderung.

Zwei Stücke: I. Maria, der Jünger mit der Leiche, der knieende Jünger und Joseph von Arimathia. II. Die übrigen sechs Figuren.

Einfassungsfiguren: Zwei Apostel.

15. Die Leichenklage.

In der Mitte des Vordergrundes sitzt die schmerzensreiche Mutter Maria als Pietas, und auf ihrem Schosse ruht der Leichnam mit dem Oberkörper; er trägt das Kopftuch noch um die Lenden. Mit ihrer Linken hält sie die eine Hand Christi gefasst, mit der Rechten stützt sie den Leichnam. Sie trägt allein den Schmerz; ihr Mund ist halbgeöffnet, die Augen sind halb geschlossen. Auf dem Boden liegt eine Decke ausgebreitet. Wie einen Trauerchor, gleichmässig geordnet, hat der Künstler die übrigen Versammelten um die Gruppe der Pietas gestellt. An ihrer Rechten steht der gelockte Johannes, in einen faltigen Mantel gehüllt, und hält seine Linke unter das herabhängende Haupt Christi, um es zu stützen. Ihr zur Linken erblicken wir in wallendem Gewande Maria Magdalena mit einer Büchse in der Hand, die sie öffnet. Hinter ihr stehen drei männliche und hinter Johannes vier weibliche Personen, in zwei Gruppen verteilt; unter ihnen sind Nikodemus mit der Büchse und Joseph von Arimathia kenntlich. Von den weiblichen Figuren macht eine mit dem Schleier eine Bewegung, um sich die Augen zu trocknen; die anderen stehen in stiller Trauer betend da. — Im Hintergrunde sieht man eine Felsenwand, vor ihr zwei Bäume.

In der Plastik besteht die Pietasgruppe sonst allein aus Mutter und Sohn; Brüggemann ist bei der malerischen Anordnung seiner Scenen auch dem Brauche der Malerei gefolgt, worin die Gruppe sich von selbst zu einer figurenreichen bewegten Handlung gestaltet; doch bilden auch bei ihm Maria und Christus eine besondere Gruppe, wenn man von Johannes und Maria Magdalena als Nebenpersonen absieht. Auch ist die Zahl der Figuren verhältnismässig gering.

Die Leichenklage lehnt sich nirgend an Dürers Kompositionen an; sie fehlt auf dem Segeberger Altar.

Zwei Stücke: I. Die vier Hauptpersonen. II. Die sieben Nebenfiguren.

Einfassungsfiguren: Zwei alttestamentliche Propheten.

16. Die Grablegung.

Fast dieselben Personen, die wir bei der Leichenklage fanden, haben sich bei der Grablegung versammelt. Joseph und Nikodemus, an ihrem Äusseren leicht kenntlich, sind im Begriff, den Leichnam Christi in ein Grab zu legen, das unter einem Felsen angebracht ist. Letzterer steht zu seinen Häupten und hält den Oberkörper; ersterer hinter der Gruft, ein prächtiger Charakterkopf, hat die Leiche bei den Knieen gefasst, beide in etwas gebückter Stellung mit dem Ausdruck körperlicher Anstrengung und zugleich stillen Schmerzes im Antlitz. Eine dritte Figur mit langem Barte und in Mönchskleidung steht zu Füssen der Leiche, hat mit der Rechten das Grab gefasst und macht mit der Linken eine Bewegung, um den beiden andern, den Trägern, anzudeuten, wie der Leichnam in die Gruft hinabgelassen werden soll. Hinter ihnen sehen wir Maria mit edelgeschnittenem Antlitz, Johannes, Maria Magdalena mit dem Salbentopf und dann, auf seinen Stab gestützt, einen Greis in Mönchsgewand; bei allen ist tiefer, aber stiller Schmerz sichtbar. Dicht unter dem Felsen stehen noch zwei weibliche Gestalten, die eine betend mit gefalteten Händen. Über dem Felsen ist ein Palissadenwerk sichtbar mit einem Thore, durch einen davor stehenden Baum halb verdeckt. Durch dieses tritt, der Kleidung nach zu schliessen, eine Gerichtsperson, wahrscheinlich, um das Grab zu versiegeln.

Die Körperlage Christi ist ähnlich wie bei Dürer; auch erscheint bei ihm der Gerichtsdiener im Hintergrunde.

Die Grablegung ist auf dem Segeberger Altar als kleine Nebenscene angebracht. Siehe S. 23.

Zwei Stücke: I. Der Leichnam Christi und die drei mit ihm beschäftigten Personen. II. Die übrigen sechs Figuren.

Einfassungsfiguren: Zwei alttestamentliche Propheten.

17. Die Vorhölle.

Zackige zertrümmerte Felsen im Hintergrunde und ein gemauertes Grab, dessen Pforte vor dem Erscheinen des Weltenrichters gesprengt ist, deuten die Unterwelt an. Über dem Thore im Hintergrunde sieht man einen Teufel in Drachengestalt mit weitgeöffnetem geschnäbeltem Rachen eine gabelförmige Waffe in der Kralle schwingen, um seine Hölle vor dem eindringenden Siegestritt des Überwinders zu verteidigen. Im Vordergrunde steht Christus, mit den Wundmalen an Händen, Füssen und Seite, an einer Schulter und dem Rücken unbedeckt, in gebückter Stellung; er hat die Siegesfahne in dem linken Arm, unter der die Harrenden hervortreten und sich bereiten, den Auszug mit ihm zu halten, und hilft einem alten, nackten, langbärtigen Erzvater, dessen linken Arm mit der Rechten fassend, wie er, ehrbietig grüssend, aus dem geöffneten Thore emporsteigt. Im Vordergrunde hat sich schon eine Reihe von Gestalten gruppiert, die Vorväter der Menschheit und die Vorläufer des wahren Propheten, die die langersehnte Rettung bereits empfangen haben. Wir erkennen unter den Erlösten das erste Menschenpaar, von dem jetzt der Fluch der Sünde genommen ist, zugleich zum Symbole für ihre Nachkommen. Eva steht da ganz nackt, mit langen, über den Rücken herabwallenden Haaren; sie hat den Kopf leise gedreht und nach Christus hingewendet, das linke Bein etwas vorgesetzt und leicht erhoben und sucht mit der Rechten den Schoss, mit der Linken den Busen schamhaft zu decken. Hinter ihr sieht man Adam und noch drei männliche nackte Figuren, unter denen Moses an den Hörnern kenntlich ist; ausserdem eine weibliche Gestalt. Hinter dem Heiland, der allen den Rücken zuwendet, steht eine stattliche Figur im Vordergrunde mit Lockenhaar, blossen

Armen und Beinen, am übrigen Körper mit Fellen verhüllt. Er zeigt mit lang und gerade ausgestreckter Rechten nach Christus hin, hat seinen Kopf halb umgewendet und seinen Blick nach oben gerichtet, als wollte er die That des Erlösers den Erdebewohnern verkündigen.

Brüggemanns Vorhölle beruht in allem wesentlichen auf Dürer; die Scenerie, die Gruppierung, wie die einzelnen Personen sind seiner Zeichnung entnommen. Doch zeigt sich in Einzelheiten, in Stellung, Bewegung und Kleidung die Selbständigkeit des Schnitzers. Die vordere Gestalt ist bei Dürer ruhiger gehalten; sie hat die nach Christus zeigende Rechte etwas gebogen, erhebt ihre Blicke nicht empor, sondern schaut gerade auf Christus hin; die Felle, die sie bedecken, sind deutlicher als bei Brüggemann. Ich habe die Figur früher als Johannes den Täufer gedeutet; so ist sie sicher zu fassen auf der gleichen Darstellung von Klaus Berg, auch hier steht sie lobpreisend an Christi Seite und im Hintergrunde Adam und Eva. Die Dürererklärer wollen in ihr wegen ihres wilden Aussehens Kain oder Esau erkennen. Die Figur der Mutter der Lebendigen mag auch noch so sehr beweisen, dass Dürer die Natur fleissig studiert hat; sie bleibt eine Nachbildung der medizeischen Venus, nur in umgekehrter Stellung. Schwerlich ist Brüggemann sich bei ihrer genauen Wiedergabe bewusst gewesen, dass darin eine Anspielung auf das Altertum enthalten sei, da wir an seinen beiden Altären sonst nirgend eine Spur von antiken Erinnerungen finden.

Auf dem Segeberger Altar erscheint die „Vorhölle“ als kleine Nebenscene bei der „Auferstehung.“ Siehe S. 24.

Der Stoff ist der späteren Legende entnommen, die gerade die Höllenfahrt mit der tierischen, mit Hörnern, Fledermausflügeln u. a. ausgestatteten Gestalt des Teufels der Anschauung der Zeit gemäss in ausschweifender Phantasie auszumalen pflegte; sie findet sich in dem apokryphischen Evangelium des Nikodemus c. 18 ff.

Zwei Stücke: I. Adam, Eva, Johannes der Täufer, Christus und der Erzvater. II. Die übrigen fünf Figuren.

Einfassungsfiguren: Zwei alttestamentliche Propheten.

18. Die Auferstehung.

Vor dem bedeckten Grabe steht der eben erstandene Christus im Königsmantel; er hält in der Linken die Siegesfahne, hebt die Rechte mit ausgestreckten Fingern zum Segnen empor und hat mit etwas emporgehobenem Antlitz den Mund zum Reden geöffnet. Symmetrisch, je zwei und zwei, sind die Wächter geordnet; zwei, mit Helm und Schwert bewaffnet, sitzen schlafend an seiner Seite; ihre Hellebarden stehen an das Grab gelehnt neben ihnen. Zur Linken des Auferstandenen ist der eine, dessen eigenartige Figur wir schon aus den früheren Scenen kennen, ganz zusammengekauert, in tiefen Schlaf versunken; der andere, zur Rechten des Herrn, hat mit der Linken sein müdes Haupt gestützt, während seine Rechte auf dem rechten Beine ruht. Hinter dem Grabe, dicht unter dem Felsen, sieht man die beiden anderen Wächter. Der eine schläft sitzend mit abgewandtem Gesicht und hat sein Haupt auf den rechten Arm gestützt, der auf dem Grabe ruht. Neben ihm, an den Felsen gelehnt, fällt sein Handrohr mit Schaftung, Luntenschloss und Visierung als besonders auffälliger Anachronismus in die Augen. Der andere ist soeben erwacht und hält die Linke mit ausgespreizten Fingern vor die Augen, als wenn er von dem Glanze, der von dem Körper Christi ausstrahlt, geblendet würde. Seine Mienen drücken aufmerksame Beobachtung des wunderbaren Vorgangs aus und zugleich Überraschung und Verwunderung. Ganz im Hintergrunde sieht man ein Thor mit einem Gitter zur Seite; vor demselben und hinter den Felsen, aus denen ein belaubter Baum hervorragt, erscheinen in sehr kleiner Gestalt, um die Entfernung anzudeuten, die drei Marien mit Salbenbüchsen, womit sie früh morgens zum Grabe gehen.

Der schlafende, schon bekannte Wächter zur Linken Christi ist nach Dürer gegeben (siehe Bemerk. zu Nr. 5); auch die mehr perspektivische Darstellung mit entsprechendem Hintergrunde, das Motiv mit den drei Marien, auf dem Segeberger Altar als kleine Nebenscene angebracht, ist, wie das Thor im Hintergrunde, ihm entnommen. Ebenso erhebt bei Dürer ein Wächter die Hand und ist gleichfalls erwacht. Christus steht ebenso abweichend von der gewöhnlichen Darstellung nicht über, sondern vor dem Grabe.

Das Grab ist der älteren, streng dogmatischen Auffassung des Wunders gemäss geschlossen. Bei Brüggemann sieht man das Siegel nicht, das Dürer angebracht hat. Der Segeberger Altar zeigt das Grab geöffnet.

Zwei Stücke: I. Christus und die beiden ersten Wächter. II. Die fünf übrigen Figuren.

Einfassungsfiguren: Ein Heiliger und eine jugendliche Gestalt mit Rosen und Lilienstengel in den Händen.

19. Christi Erscheinung unter den Jüngern oder der ungläubige Thomas.

Im Vordergrunde steht Christus in seinem Königsmantel, den er über die Schulter zurückgeschlagen hat; Lenden und Hüfte umgürtet das Kopftuch der Maria; Brust und Beine und Füsse sind entblösst. Er hält die rechte Hand des Thomas, der zu seiner Rechten steht, und legt sie an die Wundenmale in seiner Seite. Fragend sieht er Thomas an, in dessen Antlitz Staunen und Überraschung in bezeichnender Weise ausgedrückt ist. Zur Linken Christi, etwas zurück, steht der gläubige Petrus mit gefalteten Händen und scheint vor Freude und Staunen über das Erscheinen des Heilandes sich noch nicht fassen zu können. Zur Rechten hinter Thomas bemerkt man einen anderen Jünger, mit seinen ausgebreiteten Händen und in seinen Mienen gleichfalls grosse Verwunderung ausdrückend. Hinter den genannten vier Figuren stehen in zwei Reihen hintereinander die übrigen neun Jünger, unter denen der jugendliche Johannes leicht kennbar ist. An der vollzähligen Anwesenheit der Jünger sieht man, dass der Künstler den Matthias an die Stelle des Judas hat treten lassen.

Die dargestellte Scene hat die verschiedenste Beurteilung erfahren. Die einen, wie Eggers, finden es auffallend, dass ausser den genannten drei Jüngern die übrigen in der feinen Charakteristik ihrer Köpfe, wie sie bei dem Abendmahl erschienen, hier nicht wiederholt, wenigstens nicht leicht wieder zu erkennen sind; auch tadeln sie, dass der Künstler im Gegensatz zu seinem in den anderen Scenen bewiesenen Kompositionstalent hier die meisten Jünger nicht gruppiert, sondern nur reihenweise hintereinander gestellt hat, ohne dass man, bis etwa auf einen, recht erkennen

könne, wie sie an der dargestellten Handlung teilnehmen; gegen die sonstige Weise Brüggemanns seien auch an den dreizehn Figuren nur zwölf Hände sichtbar. Andere finden, wie Höyen, auch abgesehen von den vier gruppierten Gestalten, fast jede einzelne Figur bewunderungswürdig fein und charakteristisch für die Situation, in der sie sich befindet, ausgeführt. Auffallend und im Gegensatze zu den meisten anderen Kompositionen erscheint in der That die verhältnismässig geringe Bewegung unter den hinteren, in zwei Reihen aufgestellten Jüngern angesichts der wunderbaren Erscheinung.

Das Fach gehört wohl zu denen, die von geringerer Tüchtigkeit zeugen, als z. B. die Predellenfelder (siehe oben S. 37). Thomas' und Petrus' Gestalten lehnen sich leise an Dürers Darstellung. Der Segeberger Altar hat neben der Erscheinung Christi unter den Jüngern als kleine Nebenscene „den ungläubigen Thomas". Siehe S. 34.

Zwei Stücke: I. Die vier zuerst beschriebenen Figuren im Vordergrunde. II. Die übrigen neun Apostel.

Einfassungsfiguren: Ein alttestamentlicher Prophet und Stephanus.

An den äussersten Enden der Flügel sind, um beim Zusammenschlagen den Oberteil des Mittelbildes ganz zu bedecken, noch zwei Felder aufgesetzt, die die Fortsetzung der heiligen Geschichte bilden: links (vom Beschauer) die Himmelfahrt und rechts die Ausgiessung des heiligen Geistes.

20. Die Himmelfahrt.

Von einer Strahlenglorie umflossen, schwebt Christus von dem kegelförmigen Ölberge in Wolken gen Himmel empor, ganz in den Königsmantel gehüllt, und hat die Rechte segnend emporgehoben. Maria, zu ihrer Rechten Petrus, und die übrigen Jünger, unter denen Johannes leicht kenntlich, bilden einen Kranz um den Berg und sehen ihm andachtsvoll und betend nach. Die vordersten knieen, die hinteren stehen, um die Scene perspektivisch zu zeigen.

Alle Figuren sind aus einem Stücke geschnitzt, mit Ausnahme von Christus, der in unschöner Weise mit der Ferse an

den Kegel geheftet ist. Aus diesem Umstande und aus der vermeintlichen helleren Beschaffenheit des Holzes, aus dem Christi Figur geschnitzt sei, sowie aus dem Umstande, dass die Gesichtszüge des Heilandes nicht den edlen und erhabenen Charakter tragen, wie in den anderen Darstellungen, hat Eggers den Schluss ziehen wollen, dass der Meister entweder diese Figur ganz der Hand eines seiner Gesellen überlassen oder, was wahrscheinlicher sei, die Figur sei verloren gegangen und durch eine andere Hand später ersetzt worden. Wenn es auch denkbar ist, dass sie wegen ihrer losen Befestigung einmal herabgefallen sei, so ist doch nicht abzusehen, wer sie später erneuert haben könnte, besonders da sie in dem Schnitte des Kopfes ebenso sehr wie in der Gewandung denselben Charakter wie die übrigen Gestalten trägt. Im übrigen gehört das ganze Feld zu denen, die von geringerer Tüchtigkeit zeugen. Siehe S. 91.

Die ganze Gruppe ist unabhängig von Dürer geschaffen.

Zwei Stücke: I. Dreizehn Figuren. II. Christus.

Einfassungsfiguren: Zwei Kirchenlehrer.

21. Die Ausgiessung des Geistes.

Die Mutter Maria ist, im Vordergrunde in der Mitte sitzend, in schlichter Frömmigkeit dargestellt; sie hat ihre Hände auf das alte Testament gelegt, das aufgeschlagen auf ihrem Schosse liegt, und sieht nachdenklich vor sich hin, als wenn sie die Erfüllung der Weissagungen überlege. Rings umher stehen die Jünger im Kreise; ihr zur Linken Petrus mit ausgebreiteten Armen.

Eigenartig ist die Art, wie die Ausgiessung des Geistes versinnlicht wird. Die Flammen, die sonst herabzufahren pflegen, haften hier aufleuchtend auf den Häuptern der Jünger; daneben aber ist die von oben her ausgehende und niedersteigende Wirkung des Wunders in der mit ausgebreiteten Flügeln über ihnen schwebenden Taube und durch die Lichtstrahlen angedeutet, die sie nach allen Seiten ausströmen lässt. Alle Anwesenden, mit Ausnahme der Maria, schauen teils mit gefalteten, teils mit erhobenen Händen anbetend zu der Erscheinung empor.

Die Scene enthält 14 Figuren; 13 stehen im Kreise umher. Ausser den elf alten Jüngern sind demnach noch zwei andere

dargestellt. Unzweifelhaft erscheint auch hier wieder Matthias, den wir schon auf der „Erscheinung“ trafen. Die andere Figur muss Paulus sein, wenn auch der starke Anachronismus auffällig ist. Schon der erste Erklärer des Altars hält keine andere Deutung für möglich und hat den Paulus in der zur Rechten der Maria betend stehenden Figur mit ihrer breit und in massvoller Schönheit gelegten Gewandung erkannt.

Eine leise Anlehnung an Dürer ist nur an der Figur des Petrus sowie an der Art der Glorie der Taube und der Lichtflammen auf den Häuptern der Jünger zu erkennen. Auf dem Segeberger Altar sind die von den Köpfen der Jünger aufleuchtenden Flammen nicht so angebracht.

Zwei Stücke: I. Maria, Petrus und Paulus. II. Die übrigen elf Apostel.

Einfassungsfiguren: Zwei Kirchenlehrer.

Um das ganze Mittelbild auch an den beiden Enden so abzuschliessen, dass es hier bis zu der Höhe der in der Mitte dargestellten Himmelskönigin hinaufreicht, sind über den Fächern der Himmelfahrt und der Ausgiessung des Geistes noch zwei Eckbilder angebracht, worin zwei Apostel, links vom Beschauer Petrus und rechts Paulus, sich darstellen, die dem Segeberger Altar bei seinem einfachen Aufbau fehlen.

22. Petrus.

Petrus sitzt da ganz in einen faltigen Mantel gehüllt, mit einem geöffneten Buche vor sich; in der Rechten hält er einen Schlüssel, mit dessen Griff er beim Lesen die Zeilen verfolgt. Es ist die ausdrucksvolle Gestalt des Himmelaufschliessers.

23. Paulus.

Langbärtig, in einen weiten, faltigen Mantel gehüllt, so dass nur die nackten Füsse sichtbar sind, sitzt die kräftige, kühn dareinschauende Gestalt des Paulus da. Mit der Linken hält er den Knopf des mächtigen Schwertes, worauf er sich stützt; die Finger der Rechten ruhen unten an dem Griff; es ist das Schwert des Geistes.

III. Die Krönung mit dem Weltgericht.

Wenn die beiden Flügelthüren geschlossen sind, deren Kehrseite nur einige eingelegte Blumen aus farbigem Holze zieren, wird die architektonisch prächtige Einfassung durch die wie leichte Türmchen oder Spitzen verlängerten Bänder fortgesetzt, bis das Ganze sich in einer einzigen schlanken, mit Eichenblättern verzierten Spitze mit dem Kruzifixe endet. Die über dem offenen Bogen und an den Enden der zwei äusseren Bänder sowie neben der Spitze des Mittelbildes an beiden Seiten angebrachten, meist freistehenden elf Figuren versinnlichen in einfacher, aber grossartiger Weise das Weltgericht, das auf dem Segeberger Altar als letztes Flügelfeld erscheint und demgemäss alle Nebenfiguren ausser Maria und Johannes dem Täufer entbehrt. Die Figuren mit weitherabwallender Gewandung tragen fast alle das besondere Zeichen, dass einer ihrer Füsse ganz oder teilweise sichtbar bleibt.

Die Vorstellung von dem Weltgericht gründet sich in der mittelalterlichen Anschauung auf das Evangelium des Matthäus, und doch mit welch neuen Zügen ist es ausgeschmückt, wie vollständig eingekleidet in das Gewand der Zeit! Der Erlöser trägt den Königsmantel, aber zugleich auch seine Wundenmale als des Leidens heilige Zeichen, die er mit unbarmherziger Strenge den Verdammten zeigt, während die Gerätschaften seiner Pein von triumphierenden Engeln geführt werden. Maria, die reine Jungfrau, deren Fürbitte so glühend angerufen ward, weicht selbst an diesem Tage nicht von des Sohnes Seite; sie ist die Fürsprecherin der Sünder, sie bittet den Richter um Erbarmen.

Zunächst unten, am tiefsten, neben der noch vom Flügelschluss getroffenen Spitze des Mittelbildes, unter der Krönung, stehen frei und heiter unter einem Spitzbogen die hohen Figuren des ersten Menschenpaares: Adam und Eva. Ihre Bedeutung an dieser Stelle ergiebt sich aus der mittelalterlichen Anschauung.

Die Darstellung des Gekreuzigten soll nicht bloss eine historische Abbildung von seinem Leiden geben; er bildet zugleich auch den stärksten Gegensatz zu Adam durch seinen Gehorsam bis zum Tode. Und ebenso findet die Maria ihr Gegenbild in

der Eva, um der Stammesmutter Klage in Jubel zu verwandeln. Eva als die Mutter des Menschengeschlechts steht Maria, der Mutter der Christenheit, gegenüber; darum grüsste Gabriel die Maria auch mit Ave, dem umgekehrten Eva. Beide (Adam und Eva) zusammen stellen uns zugleich den Sündenfall vor Augen, von dem Christus die Menschheit erlöst hat.

24. Adam.

Der bartlose Adam steht nackt in der Mitte eines offenen Feldes auf einem kleinen Fussgestell und hält in der Rechten einen Feigenzweig, um seine Blösse zu decken. Die ganze, aus einem Stücke geschnittene, 88 cm hohe, ziemlich hager gehaltene Figur mit der eigentümlich starken Hüftenfalte legt ein beredtes Zeugnis von der ausgezeichneten Kenntnis ab, die der Künstler sich von dem Bau des menschlichen Körpers erworben hatte.

25. Eva.

Die nackte Eva mit lang über den Rücken herabfliessendem Haare steht gleichfalls auf einem Fussgestell und hält in der Linken einen Apfel vom Baum der Erkenntnis und in der Rechten einen Zweig mit Blättern zur Deckung ihrer Blösse als Andeutung des Sündenfalls. Die Figur besteht, wie die des Adam, aus einem Stücke, ist aber etwas kleiner (85 cm) und im Gegensatz zu ihm üppig gebaut. Die Wangen sind voll, Nase, Arme und Beine im Verhältnis zu dem übrigen Körperbau etwas fein gehalten. Daneben ist auch an ihrer Figur die eigentümliche Hervorhebung der Hüftenfalte bemerkenswert. Im übrigen lässt sich in Stellung der Beine und Haltung der Arme, um Busen und Blösse zu decken, eine Anlehnung an die Eva der Vorhölle nicht verkennen.

In der Mitte der Krönung, auf dem obersten Felde, sitzt

Christus als Weltenrichter,

von Strahlen umflossen, unbedeckten Hauptes und mit geteiltem Barte, auf einem Regenbogen, dem Zeichen der Gnade (Offenbarung Johannis 4, 3). Die Erde ist seiner Füsse Schemel. Er hat beide Arme weit ausgestreckt und winkt mit der Rechten

zum Segen, zeigt seine Wundmale entblösst als Merkmal des Schreckens den Bösen. Demgemäss haften in seinem Heiligenschein links ein Schwert und rechts ein Lilienstengel. In mächtigem, herrlichem Faltenwurf wallt sein Königsmantel, von einem Edelstein über der Brust zusammengehalten, über Rücken und Schoss hinab, so dass Brust und Leib unbedeckt und die Enden der nackten Füsse sichtbar bleiben. Er ist ganz ähnlich wie bei Dürer dargestellt.

Zu Füssen Christi unter der Erdkugel knieen eine weibliche und eine männliche Figur in kleiner nackter Gestalt, als Vertreter der erstandenen Menschheit die Seelen der geläuterten Stammeseltern darstellend, die weiter unten rechts und links in ihrer irdischen Körperschöne nach dem Sündenfall prangen.

Rechts und links von ihnen stehen zwei Engel in langen, bis auf die Füsse reichenden Gewändern mit halb ausgebreiteten Schwingen in besonderen Nischen, mit Posaunen, die sie mit mächtiger Anstrengung zur Auferstehung und zum Weltgericht blasen. Neben ihnen, etwas höher ragend, frei auf den beiden aus den äussersten Pfeilern der Spitzbogen aufsteigenden Säulen, unter denen Adam und Eva stehen, erheben sich zwei andere gleichfalls in lange, bis auf die Füsse herabwallende Gewänder gehüllte Engel mit halb ausgebreiteten Schwingen und den Werkzeugen der Marterung. Der eine hält mit der Rechten das Kreuz, mit der Linken den Speer, der andere im linken Arm den Stab mit dem Essigschwamm, die Säule fassend, mit der Rechten die Geissel.

Unter den beiden Posaunenengeln sieht man rechts Maria in langem Nonnengewand und beschuht, links Johannes den Täufer, bärtig, mit nackten Armen und Füssen, mit einem Gurt um den Leib, beide in Profilansicht, wie sie knieen und mit zuzammengelegten Händen flehend als Fürbitter aufwärts zu dem Weltenrichter emporschauen [1]).

---

[1]) Über diese beiden Figuren siehe S. 50.

Zu beiden Seiten des Altars stehen auf zwei schlanken Säulen zwei 1,30 m hohe Statuen, die, wie oben S. 50 ff. nachgewiesen, nicht den König Christian II und seine Gemahlin Isabella, wie die Sage will, sondern den Kaiser Augustus und die Sibylla darstellen. Wie ihre Handbewegungen und Blicke zeigen, gehören sie eng zusammen; als eine besondere Gruppe gedacht, sollen sie auf Grund der mittelalterlichen Legende auch einen ganz besonderen Vorgang versinnlichen und damit die ganze Idee, die der Künstler in seinem Werke ausdrücken wollte, noch einmal zusammenfassen.

26. Der Kaiser Augustus.

Der Kaiser Augustus hat bei ältlichem Aussehen einen würdigen Gesichtsausdruck; er trägt einen langen, in der Mitte gespaltenen Bart, einen Turban mit zackiger Krone und ist in einen weiten, mit Pelzwerk gefütterten Kaisermantel gehüllt. Seine Fussbekleidung und sein Mantel ist nach deutscher Art; die turbanartige Kopfbedeckung weist, wie auch bei anderen Figuren, auf den Orient hin. Von der Kette, die er um die Schultern trägt, ist nur ein Teil vor der Brust sichtbar. Die ungemein sorgfältig gearbeiteten Hände sind auf je drei Fingern, sogar auf dem Daumen beringt. Verwunderungsvoll, aber mit Ruhe in der Bewegung hat er seine Arme gegen den Altar vorgestreckt. Sein Blick ist scharf auf eine obere Darstellung gerichtet; denn die neben ihm stehende Sibylla hat ihn so eben auf einen besonderen Vorgang aufmerksam gemacht.

27. Die Sibylla.

Die Sibylla ist in ein reiches Schleppkleid gehüllt; um den Hals trägt sie kostbares Geschmeide und als Kopfbedeckung eine reich mit Perlen besetzte Haube mit zwei hornartigen Ansätzen. Über die Haube schlingt sich nach hinten ein langer Schleier und fällt über den Rücken hinab; die äussersten Zipfel hat sie um den einen Arm geworfen. Mit dem rechten Arm, der gegen den Körper gebogen ist und dessen flache Hand sich ein wenig herunterneigt, hält sie zierlich einen Teil des Schleppkleides unter der Brust. Vortrefflich ist das Kleid geordnet, die Form des rechten Beines

ausgedrückt und dadurch eine glückliche Abwechselung des Gewandwurfes erreicht; noch meisterhafter sind die Hände gearbeitet.

Die Sibylla hat ihre Augen auf den Kaiser gerichtet und zeigt mit der Linken nach der Darstellung hin, wo, selbst erhoben über Gott den Vater, die Jungfrau Maria in herrlicher Schönheit thront mit dem Knaben auf dem Arme. Wie in der Legende der Kaiser angesichts der Erscheinung, soll im Sinne des Künstlers auch noch heute der Beschauer die Worte aus dem Altar vernehmen:

Dies ist der Altar des Sohnes Gottes!

Berichtigungen.

Seite	9	Zeile	12	von	unten ist zu lesen	statt	kann „können";
„	36	„	15	„	oben	statt	Metallstifts „Metallstiles";
„	78	„	10	„	„	„	der blekes „des blekes";
„	102	„	5	„	unten	„	acht „sieben Jünger".

Buchdruckerei der Provinzial-Taubstummen-Anstalt (Jul. Rergas), Schleswig.

